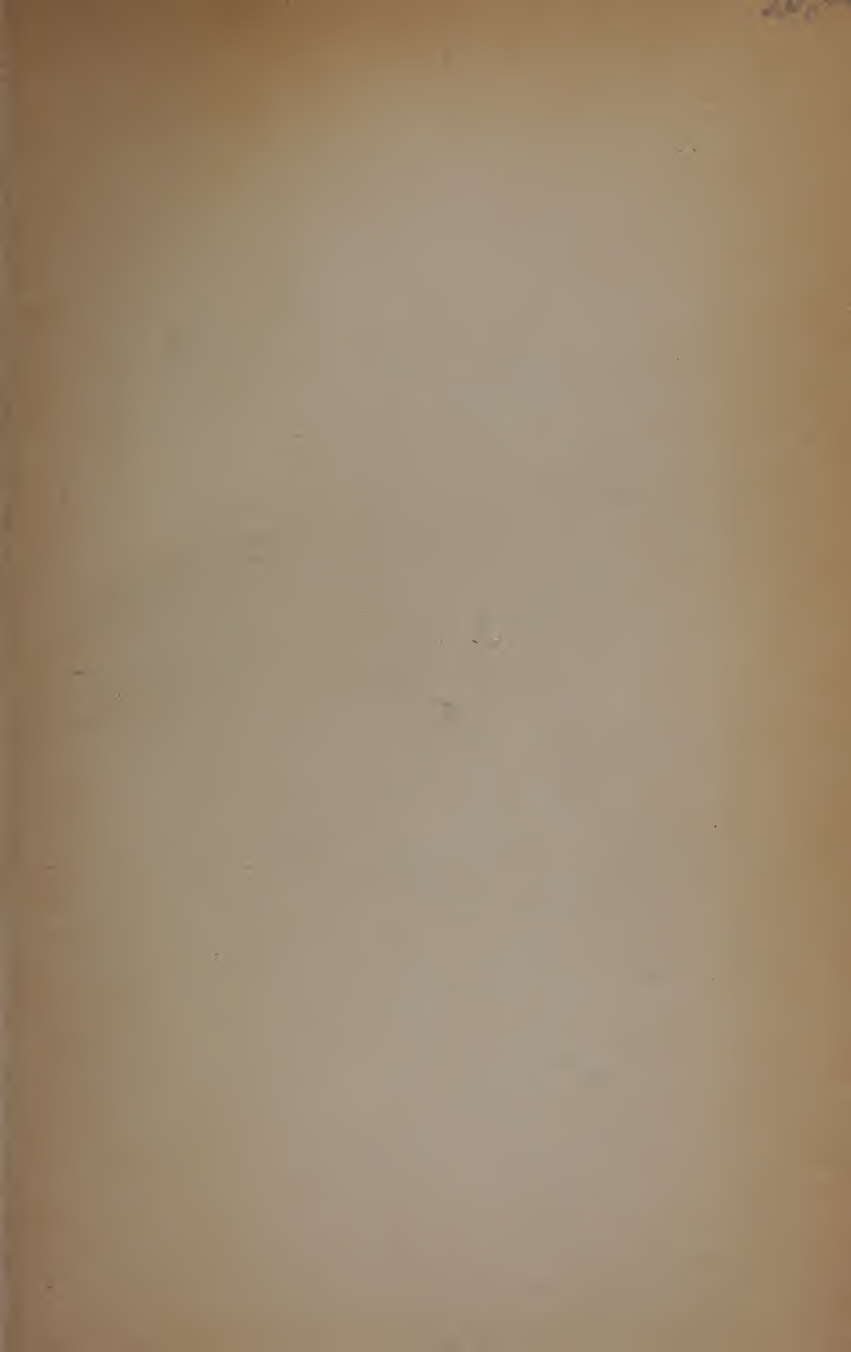


ÉTUDES SUR LES PEINTRES HOLLANDAIS ET FLAMANDS

GALERIE D'ARENBERG

A BRUXELLES

AVEC LE

CATALOGUE COMPLET DE LA COLLECTION

PAR

W. BURGER

PARIS
Vve JULES RENOUARD
Rue de Tournon, 6

BRUXELLES ET LEIPZIG
AUGUSTE SCHNÉE, ÉDITEUR
Rue Royale, impasse du Parc, 2

1859

GALERIE D'ARENBERG

A BRUXELLES.

Bruxelles. — Imprimerie de Charles Lelong, rue Royale, 138.

ÉTUDES SUR LES PEINTRES HOLLANDAIS ET FLAMANDS

GALERIE D'ARENBERG

A BRUXELLES

AVEC LE

CATALOGUE COMPLET DE LA COLLECTION

PAR

W. BURGER



PARIS
Ve JULES RENOUARD
Rue de Tournon, 6

BRUXELLES ET LEIPZIG
AUGUSTE SCHNÉE, ÉDITEUR
Rue Royale, impasse du Parc, 2

1859

PRÉFACE

La Belgique est très-riche en objets d'art, disséminés dans ses monuments publics, musées, hôtels de ville, bibliothèques, surtout dans les églises, chapelles et autres établissements affectés au culte. Anvers, Gand, Bruges, Ypres, Courtrai, Tournai, Audenarde, Alost, Bruxelles, Malines, Louvain, Liége, Namur, etc., dans toutes ces villes et souvent même dans des villages, il y a de superbes restes de l'art du Moyen-âge et de la Renaissance, en architecture, en sculpture et en peinture.

Pour la peinture notamment, la Belgique a eu cette chance unique, de produire deux écoles qui marquent au premier rang dans l'histoire de l'art

européen : les van Eyck, Rogier van der Weyden et Memling; Rubens, van Dyck et Jordaens; et la double pléiade d'artistes qui brille autour de ces maîtres initiateurs.

Un guide artistique en Belgique, savamment rédigé, serait bien instructif pour les artistes et les amateurs, nationaux et étrangers.

Ce livre, d'ailleurs long et difficile à bien faire, n'existe pas. Mais, dans les diverses localités, les érudits publient des monographies qui permettront de le faire quelque jour.

L'auteur de *Trésors d'art exposés à Manchester* et de *Musées de la Hollande* serait très-heureux de contribuer, selon ses forces, à la grande entreprise, qui se poursuit ainsi par des efforts isolés, d'un Inventaire des *trésors d'art* que la Belgique possède. Dans l'ordre intellectuel, comme dans l'ordre économique, la division du travail est excellente. Quand des ouvriers adroits et sagaces auront fabriqué les pièces spéciales, à quoi ils s'entendent, il se trouvera bien un ajusteur habile qui montera l'ensemble et en saura faire un monument.

Nous avons donc eu l'idée d'essayer en Belgique ce que nous avons commencé pour la Hollande : étudier les musées et les collections particulières, et publier successivement ces études détachées, qui pourraient former plus tard une aile de l'édifice commun.

Des deux principaux musées de la Belgique, l'un, celui d'Anvers, a un catalogue presque parfait en ce qui concerne les renseignements historiques et biographiques sur les maîtres, mais il laisse beaucoup à dire sur leurs œuvres, sur le caractère des tableaux et même sur leur authenticité, sur leurs qualités techniques et sur beaucoup de détails qui intéressent à la fois l'artiste et le collectionneur.

L'autre musée, celui de Bruxelles, peu apprécié au dehors, renferme cependant des chefs-d'œuvre de la grande école du XVIIe siècle, une série précieuse des vieux maîtres autochthones, antérieurs à Rubens, et diverses productions, plus ou moins rares, de l'école hollandaise.

Par malheur, outre que les tableaux y sont mal classés et mal attribués, le catalogue — on doit oser le dire — est un phénomène de désordre et d'impéritie. Il trompe les artistes, il fait rire les connaisseurs, il décourage les étrangers.

Le musée de Bruges est un petit sanctuaire où viennent en pèlerinage tous les fidèles de l'Europe, attirés aussi par l'hôpital Saint-Jean. Là, il faut adorer Memling et van Eyck, ce qui n'empêcherait pas de chercher du nouveau sur le mystérieux Memling.

Le musée de Gand est éclipsé par les églises de cette ville. Saint-Bavon surtout lui fait tort. Mais encore y a-t-il au musée de Gand plusieurs tableaux

qui ne sont point indifférents à l'histoire de l'école flamande.

Les autres musées ne sont que des rudiments qui se développeront avec le concours des administrations locales et des citoyens dévoués aux arts.

Après ces galeries publiques, il y a en Belgique quantité de collections particulières, dont les artistes eux-mêmes ont à peine entendu parler. Celles qui ont de la célébrité comme la Galerie d'Arenberg, ou une certaine notoriété comme les collections van den Schrieck, Cornelissen et autres, n'ont jamais été décrites, ni seulement cataloguées. Beaucoup d'autres, qui ont leur mérite, ne sont pas même connues de nom. Que de raretés cachées dans les cabinets d'amateurs modestes, dans les intérieurs de vieilles familles qui se sont transmis des œuvres directement sorties de l'atelier des illustres morts!

Il y a donc bien des découvertes à faire, bien des renseignements à vulgariser, pour qui s'attacherait à l'étude patiente de ces collections presque anonymes, éparses sur toute la surface de la Belgique.

Nous avons commencé par la Galerie d'Arenberg, à cause de son importance et de sa réputation européenne. Maintenant nous avons en train quelques autres collections fertiles en indications historiques. Les musées viendront à leur tour. Avec

le temps, nous espérons mettre en évidence une partie des trésors que le peuple flamand ne s'inquiète pas assez, peut-être, de faire connaître aux autres peuples.

Cet examen de la Galerie d'Arenberg a été publié par l'*Indépendance belge,* reproduit par l'*Artiste* de Paris, et aussi, je pense, par plusieurs journaux allemands. Le catalogue complet, qui suit la revue critique des tableaux, a paru dans la *Revue universelle des Arts*. Il peut servir de guide aux visiteurs de la collection. A moins d'être soi-même de première force dans la connaissance des tableaux, on a toujours besoin d'être un peu dirigé au milieu d'œuvres très-diverses, qui toutes ne sont pas également familières à tout le monde.

PREMIÈRE PARTIE

EXAMEN CRITIQUE ET HISTORIQUE

Les désignations de « droite et gauche » se rapportent au spectateur qui regarde le tableau, et non au tableau lui-même.

La Galerie d'Arenberg, quoique renommée en Europe, est cependant peu connue. Sans doute elle est facilement ouverte aux visiteurs, et beaucoup d'étrangers, des Anglais surtout, — les Anglais connaissent mieux que nous les curiosités du continent, — peuvent en avoir emporté souvenir. Mais ce qui fait la véritable publicité d'une collection, ce sont les documents imprimés, notices, descriptions, catalogues quelconques, qui mettent pour ainsi dire dans la circulation universelle les chefs-d'œuvre enfermés quelque part.

Sur la Galerie d'Arenberg il n'a jamais été publié qu'une espèce de catalogue, de 16 pages in-4° (Bruxelles, 1829), accompagné de faibles lithographies d'après lesquelles il est impossible d'apprécier les tableaux. La collection, d'ailleurs, n'est plus la même qu'il y a trente ans : elle s'est augmentée de quelques peintures prin-

cipales; d'autres, plus ou moins secondaires, ont été écartées.

La Galerie d'Arenberg est de formation très-récente. Dans l'hôtel de cette riche et puissante famille, il y eut bien, de tout temps, des portraits et des tableaux décoratifs. Plusieurs peintres ont même travaillé directement pour les ducs d'Arenberg : Dietrich, qui leur a laissé quantité de ses pastiches; Watteau, dont on conserve encore à l'hôtel trois charmants tableaux. Mais l'intention de former une galerie ne date que du commencement de ce siècle.

C'est au prince Auguste d'Arenberg que prit cette fantaisie, lorsque, après les événements de 1814-1815, il revint définitivement habiter Bruxelles. Il était déjà vieux, étant né en 1753, et il avait mené grande vie en France, sous le nom de comte de la Marck, au temps de la Révolution. On connaît ses relations intimes et sa *Correspondance* avec Mirabeau, de 1788 à 1791 (Bruxelles, 1851, 2 volumes). Il avait toujours aimé les arts, et, une fois retiré de la vie publique, il se laissa aller à ses goûts de collectionneur.

Quinze ans après son retour à Bruxelles, sa Galerie comptait déjà une centaine de tableaux, parmi lesquels, entre autres peintures précieuses ou rares, un Paul Potter, un Metsu, des Wouwerman, un Hobbema, un Everdingen, un Philip Koninck, un Nicolaas Maes, un van der Meer de Delft, un Adriaan Brouwer, — et même un Rembrandt.

Le prince Auguste mourut en 1833, léguant sa Galerie à son neveu, le duc Prosper, chef de la branche

aînée. On ajouta alors à la collection quelques tableaux conservés dans l'hôtel : Pieter de Hooch, Rubens, van Dyck, etc. ; puis vinrent successivement par acquisition : un chef-d'œuvre d'Adriaan van Ostade, les grandes *Noces de Cana* par Jan Steen, un Jordaens, un Gonzales Coques, et plusieurs autres; si bien qu'aujourd'hui la collection, sans être guère plus nombreuse qu'au temps du prince Auguste, a gagné en qualité.

Elle est classée dans une salle oblongue, sorte d'étroit défilé, mal éclairé par des fenêtres latérales. Mais, avec l'assistance de M. Charles De Brou, qui est aussi passionné que nous pour les arts, et bien plus savant sur l'histoire, nous avons eu le plaisir d'examiner de près, un à un, sur chevalet, en vive lumière, tous les tableaux. Nous avons pu ainsi, en connaissance de peinture, dresser un catalogue exact et complet, qui comprend cent vingt-sept tableaux : soixante-quinze de l'école hollandaise, trente de l'école flamande; c'est le fond de la Galerie; puis, comme annexes de hasard, six français, quelques allemands, quelques hollandais modernes, quelques belges, et plusieurs portraits.

Le catalogue viendra tout à l'heure, après que, dans cette sorte d'introduction, nous aurons signalé les chefs-d'œuvre et certaines productions rares qui aident à éclaircir l'histoire des maîtres hollandais et des maîtres flamands.

ÉCOLE HOLLANDAISE

Le premier tableau de la Galerie est assurément le Rembrandt : *le jeune Tobie rendant la vue à son père.*

En face d'une fenêtre à gauche, par où vient le soleil, le père est assis, la tête renversée en arrière, et son fils, lui appliquant les deux mains sur le front, fait l'opération sur l'œil droit avec un stylet. La vieille mère, de profil à droite, tient entre ses deux mains la main de l'aveugle. A gauche, l'ange, de face, vêtu de blanc, les ailes étendues, dans la pleine lumière. Plus à gauche, dans le coin ombreux, deux figures assises, un homme et une femme. A droite, au premier plan, un chien barbet; au second plan, un homme sous un escalier, dans la demi-teinte; en arrière, cheminée, avec marmite sur le feu. Contre les lambris, en clair-obscur,

sont suspendus divers ustensiles. Le plafond, très-haut, est formé avec des charpentes, des pailles entre-croisées, etc.

Le jeune Tobie porte un turban et des moustaches. Cette tête, vue presque de face et penchée au-dessus de la tête du vieil aveugle, est assez froidement et petitement peinte, et rappelle un peu, comme type et surtout comme exécution, le jeune homme à turban, daté 1631, et appartenant à la reine Victoria [1]. Les deux figures dans l'ombre à gauche rappellent aussi deux figures du *Siméon*, du musée de La Haye, tableau pareillement daté 1631. Au contraire, la tête du vieux Tobie est largement peinte comme une tête de grandeur naturelle. L'ange ressemble un peu, de dessin et de facture, aux anges, de même grandeur à peu près, qui veillent sur le tombeau vide, dans le *Christ en jardinier,* daté 1638, de Buckingham Palace.

Ce tableau de la Galerie d'Arenberg tient donc à deux manières assez différentes déjà. Il est signé en toutes lettres, et daté 1636, le dernier chiffre assez confus. Il a été gravé par Marcenay et il a passé dans les collections Gildemeester et George Hibbert. C'est M. Nieuwenhuis qui le vendit au prince Auguste d'Arenberg, postérieurement au catalogue de la Galerie publié en 1829.

[1] Exposé à Manchester. Voir W. Burger : *Trésors d'art*, etc., p. 246. Pour le *Siméon,* voir : *Musées de la Hollande, Amsterdam et La Haye,* p. 192. Pour le *Christ en jardinier,* voir : *Catalogue des tableaux de Buckingham Palace* (*Revue universelle des Arts,* t. VII, p. 339, et t. VIII, p. 135).

L'histoire de Tobie plaisait à Rembrandt et il en a peint une douzaine de fois des épisodes. La National Gallery, de Londres, possède un paysage extrêmement original, dans lequel le jeune Tobie et l'ange vont à la recherche du miraculeux poisson. Le même sujet se trouvait dans la collection de Sir Joshua Reynolds, dans celles du duc de Brunswick, de M. George Hibbert, etc. Plusieurs autres tableaux, dont un au musée de Berlin, représentent le vieux Tobie et sa femme attendant le retour de leur fils. Enfin Rembrandt a représenté deux fois le départ de l'ange qui s'envole vers les cieux. Une de ces compositions, celle du Louvre, un chef-d'œuvre, est datée 1637; il y en a une eau-forte de 1641.

Le tableau de la Galerie d'Arenberg offre une particularité très-notable : il semblerait qu'il a été peint sur une préparation d'or; car, en certains petits endroits où le fond est un peu éraillé, quoique l'ensemble de la peinture soit d'une excellente conservation, on découvre, au lieu du panneau, une couche d'or! Tout le panneau a-t-il des dessous préparés ainsi? Était-ce par hasard le panneau de quelque vieille peinture, que Rembrandt aurait utilisé, en conservant la couche dorée d'un ancien fond? M. De Brou, à qui nous devons cette observation curieuse, aurait volontiers supposé que l'emploi de pareilles préparations sur le bois ou sur la toile pouvait être une habitude chez Rembrandt, et qu'à cela serait due peut-être la qualité de sa couleur si lumineuse et si transparente dans le clair-obscur. Mais il n'en est point ainsi. J'ai examiné, en pensant à cette particularité des fonds d'or, quantité de peintures

de Rembrandt, et je n'ai jamais trouvé ailleurs un indice quelconque de ces préparations dorées, quoique j'aie vu à nu, dans plusieurs tableaux, des parties du panneau ou de la toile.

Rembrandt peignait, le plus souvent je pense, sur des préparations claires, tandis qu'en même temps, dans plusieurs écoles, notamment en Italie et en France, dans toute l'école du Poussin par exemple, on peignait sur des préparations brunes; aussi tous les tableaux de ces écoles ont-ils poussé au noir; au contraire, les peintures de Rembrandt ont conservé en général leur ton primitif. Il peignait même souvent sur le bois à cru, — comme faisaient aussi Rubens et van Dyck, comme firent Adriaan van Ostade et beaucoup de maîtres hollandais et flamands, — en couvrant seulement les fonds de quelque léger frottis qui laisse transparaître le ton et le grain du panneau. C'est pourquoi leurs ébauches, leurs grisailles surtout, ont tant de profondeur et tant d'air.

Le *Tobie* d'Arenberg est donc un peu sur la transition de la première à la seconde manière du maître et il se rattache à la précieuse série de petites compositions avec des figurines en pied, telles que les *Philosophes* et le *Ménage du Menuisier*, du Louvre, la *Femme adultère*, de la National Gallery, de Londres, la petite *Sainte Famille*, de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, etc., et dont, plus tard, l'œuvre de Rembrandt n'offre plus d'exemples. Chez Rembrandt, d'ailleurs, la *proportion* des figures ne fait rien à leur *grandeur* : quelles aient 15 à 16 centimètres de haut comme dans

ce *Tobie,* ou 45 centimètres comme dans le *Samaritain*, du Louvre, elles sont toujours de grandeur naturelle.

C'est là ce qui sépare, à une distance infinie, le talent de Gerard Dov de celui de son maître. Le petit Gerard Dov de la Galerie d'Arenberg, une *Vieille femme assise devant une table couverte de pièces d'or,* la mère de Gerard peut-être, est bien fin, bien délicatement touché, bien juste de lumière et d'ombre, mais c'est de la miniature plutôt que de la peinture. Ce *bijou* est signé en toutes lettres : GDOV, le D accolé au G, selon l'habitude de l'artiste, et daté 1658. C'est le plus beau temps de Gerard, qui avait alors quarante-cinq ans, puisqu'il est né certainement en 1613, et non en 1598 comme le suppose le catalogue de Paris d'après la signature de la *Femme hydropique,* qu'on lit : 1663 GDOV OUT 65 JAER; cet âge de 65 ans s'appliquant sans doute à la femme représentée dans le tableau, et non à l'auteur.

Gerard Dov, quoiqu'il ait travaillé chez Rembrandt et qu'il ait cherché à l'imiter dans un certain genre de ses compositions, est, à bien dire, l'antipode même de Rembrandt. Le génie de Rembrandt est dans l'intimité des expressions, le caractère des mouvements, l'originalité des effets. De tout cela Gerard Dov n'a plus rien. Et sa pratique, autant que son inspiration, est précisément contraire à celle de Rembrandt.

L'adresse patiente et superficielle, n'est-ce pas le rebours de la spontanéité résultant d'une impression profonde?

Mais la Galerie d'Arenberg possède quelques tableaux très-intéressants des véritables sectateurs de Rembrandt, par exemple de Philip Koninck, son meilleur disciple en paysage, et de Nicolaas Maes, dont la première manière, dans les sujets familiers et même dans le portrait, se rapproche beaucoup du grand maître, comme style et comme exécution.

Les paysages de Philip Koninck sont extrêmement rares : le musée de Paris n'en a point; les musées d'Allemagne, point, sauf l'Institut des Beaux-Arts de Francfort-sur-Mein qui possède un paysage signé : *P. Koninck*. Le maître lui-même est si peu connu, que le musée de Dresde enregistre à son nom deux portraits d'homme, et le musée de Darmstadt un *Abraham renvoyant Agar,* tableaux qui sont sans doute de son homonyme Salomon Koninck, pareillement sectateur de Rembrandt; car Philip n'a jamais fait, à ma connaissance, que des paysages, et je crois qu'Immerzeel se trompe et le confond avec Salomon quand il lui attribue un portrait du poëte Vondel. Salomon était plus âgé que Philip d'une dizaine d'années, et dès 1630 il était membre de la gilde des peintres d'Amsterdam.

En Hollande et en Angleterre on retrouve encore quelques douzaines de paysages par Philip, mais dans les musées de la Belgique, rien, à moins qu'on n'accepte comme authentique un paysage qui lui ressemble beaucoup, quoique plus faible de ton, au musée de Bruxelles, où ce tableau est catalogué, n° 125, comme étant de « Jacques Koning, né à Haarlem en 1650, mort en 1709, élève d'Adrien Vandevelde. »

Le Philip Koninck de la Galerie d'Arenberg permet donc d'apprécier en Belgique la franche et lumineuse peinture du paysagiste rembranesque, dans un de ses types très-pur; grand tableau large de 162 centimètres, haut de 132. Pays plat, où zigzague une rivière qui vient en biais, de gauche à droite, jusqu'au premier plan. On aperçoit, à des plans successifs en recul, les sinuosités de la rivière qui sans doute va se jeter à la mer, car on devine des dunes à l'horizon, bien loin, bien loin. Les pâturages sont entrecoupés de petits arbres, de saules, de buissons. En avant à gauche, une bande de terrain dans l'ombre, avec un grand arbre, fait repoussoir à cette vaste étendue plane qui semble peinte au vol. A droite, deux petits pêcheurs. Dans la prairie de l'autre côté de la rivière, un troupeau de moutons et son petit berger.

Ce qu'on admire surtout dans cette superbe peinture, c'est le ciel et l'eau. Le ciel est de ces gris argentés, un peu sourds, assez particuliers à la Hollande, et qu'on trouve quelquefois dans Ruijsdael et aussi dans Hobbema; presque toujours dans les paysages de Rembrandt, quand ses ciels ne sont pas pleins de tourmentes et de sombres orages. Les terrains sont d'un vert glauque et humide, du vert *marin,* tirant sur la nuance de l'olive. Tout le jeu de la couleur, d'un bout à l'autre de la toile, sauf à la partie ombreuse et neutre du premier plan, est entre ces verts clairs et le ciel qui semble les glacer d'argent.

Nous avons vainement cherché une signature à cette œuvre magistrale. Il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'il

n'y en ait point : Philip Koninck n'avait pas l'habitude constante de signer, et c'est cette rareté de ses signatures qui a fait sans doute qu'on a hésité longtemps sur son prénom, et qu'on l'a confondu avec Salomon Koninck. Smith lui-même, qui connaissait si bien les maîtres par leurs œuvres, n'avait jamais vu de signature de Philip, et il ballotte ce prénom avec les prénoms David qui s'applique à l'Anversois *De Coninck*, peintre de chasses et d'animaux, et Jacob qui s'applique au *Koning*, élève d'Adriaan van de Velde. Le nom de famille même est incorrectement écrit par Smith : *De Koningh*. D'autres biographes, Immerzeel, M. Villot (dans le catalogue de Paris), etc., l'écrivent *De Koning*. Mais les quelques signatures bien authentiques portent : *P. Koninck*; par exemple, outre le paysage de Francfort-sur-Mein, le chef-d'œuvre provenant des galeries Pourtalès et Orford, appartenant aujourd'hui à M. C. P. Grenfell, et qui a été exposé à Manchester.

Nicolaas Maes n'est pas plus commun que Philip Koninck, du moins dans sa manière rembranesque, dont on trouve aussi presque exclusivement les exemplaires en Hollande et en Angleterre; car, pour les portraits de pacotille dont il a fait, dans une manière postérieure, un si grand nombre, ils sont disséminés un peu partout, et pas chers.

Cependant, le musée de la ville d'Anvers, où Nicolaas Maes demeura assez longtemps et où se décida sa seconde pratique expéditive et vulgaire, n'a rien de lui. Le musée de Paris, non plus. Ni Berlin, ni Dresde, ni

Vienne. Le talent de Maes, dans sa jeunesse, sous l'influence de Rembrandt, est donc presque inconnu, et c'est grand dommage. Dans un livre, qui paraîtra bientôt à Paris et à Bruxelles, sur le musée van der Hoop d'Amsterdam et le musée de Rotterdam, nous nous réservons d'étudier chronologiquement les œuvres de ce vigoureux artiste, les variations de son style et de ses signatures, et même de rechercher si par hasard il n'y aurait pas deux Nicolaas Maes, comme il est certain qu'il y a plusieurs Victor [1].

La Galerie d'Arenberg a justement deux tableaux de Maes, peints à vingt ans de distance l'un de l'autre, dans les deux manières différentes. L'un est un très-beau portrait en pied, au tiers de grandeur naturelle, et qui tient encore à l'école de Rembrandt ; l'autre est un portrait en buste, signé en toutes lettres : NMAES (l'N formé dans les deux jambages de l'M), et daté 1676. Il a probablement été peint à Anvers, car on suppose que Maes ne revint demeurer à Amsterdam qu'en 1678.

Le portrait en pied représente, dit-on, un savant hollandais, Nicolas Heinsius. Il est signé : MAES. AN̄O 1656. Le personnage, tout vêtu de noir, est assis, presque de face, dans son cabinet de travail, près d'une table couverte d'un tapis rougeâtre uni, de ce ton profond, particulier à Maes. Sa main gauche est repliée contre sa poitrine, sa main droite appuyée au bras du fauteuil. Sur la table, deux livres ouverts, un encrier

[1] Nous avons cherché aussi à débrouiller ces Victor, dans le deuxième volume sur les *Musées de la Hollande* (van der Hoop et Rotterdam).

et des papiers avec des sceaux de cire rouge-sang. Sur un coin du tapis qui traîne par terre, est couché un petit carlin, couleur chamois. Au-dessus de la table, un rideau feuille-morte, haut relevé par un cordon à glands. En arrière, une bibliothèque garnie de livres, et, en avant, sur le parquet, une sphère et des in-folios. A gauche, une porte en arcade ouverte, par laquelle on aperçoit une enfilade de chambres. Au-dessus du cintre de la porte est posé un buste de femme, en plâtre.

Cette tête de femme, un peu renversée en arrière, et qui ressemble assez à une des *Niobides*, se retrouve dans un superbe Maes, *Vieille femme lisant*, que M. Étienne Leroy vient d'acheter pour le musée de Bruxelles, où sans doute il émerveillera les vrais artistes. Nicolaas Maes n'est-il pas encore presque étranger aux peintres belges, si voisins de la Hollande!

Je croirais bien que cette tête de Niobide, ou toujours de statue antique, Maes l'avait prise des collections de son maître Rembrandt, très-riche, comme on sait, — ou plutôt comme on ne sait guère, — non-seulement en peintures de toutes les écoles, non-seulement en gravures de Marc-Antoine, de Dürer et de tous les maîtres italiens et allemands, mais en reproductions moulées de la statuaire antique. Dans le fameux Inventaire de la vente de Rembrandt, il y a justement, entre autres articles de statuaire : « Trois ou quatre têtes antiques, de femmes,... dans le petit atelier. » Or, le Maes acheté pour le musée est tout à fait de sa première manière quand il était encore chez Rembrandt,

et un peu antérieur, je pense, au portrait de la Galerie d'Arenberg. Il a d'ailleurs une signature, à droite en bas, au pied du fauteuil sur lequel est assise la vieille femme qui lit. Mais cette signature est assez fruste, et la date qui semble la suivre sera peut-être difficile à déchiffrer.

Dans le tableau de la Galerie d'Arenberg, les vêtements noirs, les gris de la bibliothèque frappée de lumière, les demi-teintes du fond, l'effet de clair sous l'arcade, l'ampleur générale de l'exécution, la dignité très-simple et très-naturelle de la pose du personnage, tout est d'un franc maître, — qui n'avait alors que vingt-quatre ans! Encore avait-il fait déjà ses chefs-d'œuvre, et l'on sent ici un commencement de mollesse dans les accents du dessin. Les forts enseignements de Rembrandt seront vite oubliés. Hélas! en cette année 1656, Rembrandt n'est plus là dans son atelier pour soutenir de sa parole et de son exemple ses disciples! Il n'a plus d'atelier, plus d'école. Sa maison, ses meubles, ses collections, tout ce qu'il possédait est en vente. Lui-même loge dans une petite hôtellerie où il vit à 2 ou 3 florins par jour, et bientôt il va presque disparaître en sa retraite sur le Rosengracht.

Mais voici un autre grand artiste, un original incomparable, un inconnu de génie, bien plus inconnu que Nicolaas Maes et Philip Koninck, et qui peut-être a plus de génie qu'eux, et qui, comme eux, se rattache aussi, selon moi, à Rembrandt; c'est Jan van der Meer de Delft, *Delfsche* van der Meer, ainsi qu'on le nomme

en Hollande, pour le distinguer des autres van der Meer, Jan le vieux et Jan le jeune, Jan de Schoonhaven, Jakob, etc.

De l'homme, d'abord, que sait-on? presque rien : qu'il est né à Delft, en 1632? C'est à peu près tout. Immerzeel, qui l'appelle Johannes Vermeer, dit « qu'il fut élève de Karel Fabricius et qu'il *florissait* au milieu du XVIIe siècle. »

Si l'on connaissait, du moins, Carel Fabritius, cela aiderait à connaître van der Meer. « Fabricius, peintre de perspective et de portraits, est né *vers* 1624. Il demeurait à Delft et, lorsque le magasin à poudre sauta, le 12 octobre 1654 [1], et détruisit une partie de la ville, il fut enseveli sous les décombres, avec un de ses frères et un de ses élèves, et un marguillier dont il était en train de faire le portrait. » (Immerzeel.)

Par fatalité, les tableaux de ce Fabritius sont encore plus introuvables que ceux de van der Meer. Je ne crois pas que le nom de Carel Fabritius soit cité dans aucun catalogue des musées et galeries de l'Europe. Il se trouve seulement dans l'ancien ouvrage de Landon, à propos d'une peinture qui a passé dans les musées de l'Empire français et qui a disparu depuis. Encore, était-elle de Carel Fabritius? ou bien de l'élève de Rembrandt, Bernhart Fabritius, dont l'Institut des Beaux-Arts de Francfort-sur-Mein possède deux tableaux

[1] Il y a au musée d'Amsterdam (nº 237) un curieux tableau de cette explosion du magasin à poudre de Delft, avec la signature du peintre : *E. van der Poel,* suivie de la date de l'accident : 12 *octobre* 1654.

signés et datés, l'un de 1650, l'autre de 1669? ou de Kilian Fabritius, qui vivait à Dresde vers 1660, et dont les musées de Vienne, de Darmstadt et quelques galeries allemandes ont des paysages?

Je n'ai jamais entendu parler en Hollande des tableaux de Carel Fabritius, et je n'en ai jamais vu qu'un seul, un petit morceau de rien, mais excellent, et bien précieux à cause de la signature de l'homme à qui se rattache Jan van der Meer de Delft. Il est à Bruxelles dans la collection de M. le chevalier Camberlyn. C'est une simple pochade d'atelier, ou plutôt une étude, d'après nature, d'un chardonneret perché sur sa petite case d'esclave, accrochée contre un mur blême, qui rappelle les fonds clairs et pâles que van der Meer semble avoir affectionnés. C'est peint par belles touches, d'un accent très-ferme et d'une lumineuse couleur. Au-dessous de l'oiseau est la signature : C. Fabritivs, et la date 1654, l'année même de l'explosion du magasin à poudre de Delft [1].

[1] Que cette signature soit absolument authentique, je n'en répondrais pas. M. le chevalier Camberlyn considérait cette petite étude comme étant du même artiste qu'un autre tableau de sa collection, représentant un guerrier quelconque, sorte d'hermaphrodite qu'on a baptisé tour à tour : *Jeanne d'Arc* et *Goliath!* La figure, de grandeur naturelle, à mi-corps, est très-vigoureusement peinte et un peu noircie, sur un fond gris clair à droite, sombre à gauche. Tête nue, avec un ruban en ferronière, retenant les cheveux; cuirasse, brassards, épaulières; un liséré de linge blanc entre la cuirasse et le cou. Le bras droit tient la hampe d'une lance ou d'un drapeau; le bras gauche, dans la demi-teinte, est appuyé sur la poignée d'un sabre. Le caractère, la couleur, la touche, tout accuse l'école de Rembrandt. Et, en effet, en étudiant la signature, assez

Il est bien heureux que notre Jan van der Meer, s'il a travaillé chez Fabritius, comme on peut le croire

indistincte au bas à gauche, au milieu d'ombres très-noires, nous avons trouvé, en belles grandes lettres : *B. Fabritius*, avec un paraphe compliqué, qui dessine plusieurs nœuds et enroulements; et, entre le nom et le paraphe, la date 1657, ou peut-être 59. Voilà donc notre élève de Rembrandt, le Bernard Fabritius du musée de Francfort, à qui M. Waagen attribue aussi un portrait d'homme, nº 51, de la collection de M. Barthold Suermondt, à Aix-la-Chapelle. M. Waagen suppose que ce Bernard Fabritius serait né à Delft, en 1624, date qu'Immerzeel et les biographes hollandais appliquent au Karel qui aurait péri lors du désastre de Delft. Mais, si Karel et Bernard sont un même peintre, il n'est donc pas mort par suite de l'explosion du magasin à poudre en 1654, puisque nous avons, sur des tableaux signés du prénom Bernhart et de l'initiale B., la date 1657 chez M. Camberlyn, et la date 1669 au musée de Francfort-sur-Mein.

On trouve bien, il est vrai, dans les anciens catalogues de ventes en Hollande, plusieurs tableaux de Fabritius, mais malheureusement sans indication du prénom : une *Décollation de saint Jean*, Amsterdam, 1696, 20 florins; — des *Figures dans une grotte*, Amsterdam, 1708, 17 florins 15; — *Naissance de saint Jean-Baptiste*, Amsterdam, 1724, 30 florins; c'est le tableau aujourd'hui au musée de Francfort; — un *Soldat fumant*, Amsterdam, 1729, 13 florins; — la *Naissance du Christ*, Rotterdam, 1731, 30 florins; — *Joseph racontant son rêve*, La Haye, 1747, 21 florins; — *Joseph*, etc. (probablement le tableau qui précède), La Haye, 1752, 6 florins 5; — un *Vieil homme priant*, assis près d'une vieille femme qui dévide, par *Joh.* Fabritius, La Haye, 1765, 50 florins (qu'est-ce que ce nouveau prénom *Johannes?*).

Dans l'ancienne galerie de Salzthal, aux ducs de Brunswick, deux tableaux sont attribués à *Charles* Fabritius : un « *Buste de jeune homme cuirassé et casqué* » et un « *Saint Pierre prêchant.* »

Bernard, Carel, Jan, serait-ce un seul homme, celui qui certainement a été élève de Rembrandt, et qui a probablement été le maître de van der Meer de Delft, et qui n'aurait point sauté avec le magasin à poudre, et qui aurait travaillé jusqu'après 1669? Ce qui

quand on a vu ce chardonneret, n'ait pas sauté en l'air avec son maître. Serait-ce après le désastre de Delft, que Jan van der Meer aurait quitté sa ville désolée et serait venu à Amsterdam, — chez Rembrandt? Personne, jusqu'ici, ne peut répondre à cela, ni à aucune autre interrogation sur la biographie de ce sphinx si provoquant.

Et ses œuvres? A l'œuvre on connaît l'ouvrier. Eh bien, ses œuvres, qui, en effet, accusent un ouvrier de première force, ses œuvres sont au nombre de... Comptons : un paysage au musée de La Haye, deux tableaux dans la collection de M. Six van Hillegom, à Amsterdam, *peut-être* un tableau qui lui est *attribué* au musée van der Hoop, à Amsterdam, et — un portrait de la Galerie d'Arenberg!

Il paraîtrait, de plus, qu'un tableau baptisé Pieter de Hooch à la galerie du comte Czernin à Vienne, sans doute celui dont parle M. Viardot, dans ses *Musées d'Allemagne* (p. 274), et où l'on remarque sur un fond clair une carte géographique accrochée au mur, comme dans le tableau du musée van der Hoop, serait encore un van der Meer authentique, et même signé. Mais je

le ferait croire, c'est que la *Décollation de saint Jean*, ce sujet souvent traité dans l'école rembranesque, se trouvait précisément à la vente de van der Meer lui-même (1696), où figuraient vingt et un de ses propres tableaux. — Van der Meer, de Delft, serait donc ainsi rattaché, au second degré, à Rembrandt, comme nous en avons toujours eu l'instinct, d'après sa peinture. — Mais alors plus de Carel, plus de signature vraie au petit chardonneret, plus de drame avec l'explosion de la poudrière de Delft! — Que de contradictions apparentes! que d'obscurités!

ne l'ai point vu moi-même. Tenons toujours pour certain qu'il y en a beaucoup d'autres, sous le nom de Pieter de Hooch ou de maîtres analogues. Il ne s'agit que de les reconnaître et de leur restituer leur véritable attribution.

On peut deviner qu'il est arrivé aux œuvres de van der Meer de Delft précisément ce qui est arrivé aux œuvres de Hobbema, qu'on baptisait Ruijsdael, tant que le nom de Ruijsdael valait plus que le nom de Hobbema, et qui maintenant ont repris leur individualité. Quand les artistes et les amateurs seront éveillés sur le mérite et la valeur des van der Meer, il s'en retrouvera, qui même se vendront plus cher que sous la firme de Pieter de Hooch. Pour ma part, je me féliciterai d'avoir contribué à la résurrection de ce maître énergique et singulier.

Quatre tableaux, bien certains, peut-être cinq ou six, en tout ! Si quelqu'un en Europe connaît d'autres tableaux de Jan van der Meer de Delft, il faut espérer que l'*Indépendance,* qui va partout, nous en apportera des nouvelles [1].

[1] En effet, l'immense publicité de l'*Indépendance*, où ce travail a été publié d'abord, nous a valu beaucoup de communications venues de plusieurs points de l'Europe. Nous avons reçu, du fond de l'Allemagne, des lettres d'amateurs décrivant certains tableaux qu'ils supposaient pouvoir être de notre van der Meer. Mais, d'après les renseignements donnés par les possesseurs, et d'après des *fac-simile* qu'on nous a même adressés, ces peintures sont évidemment, à en juger par le style et les dates, les unes de Jan van der Meer *de Jonge,* les autres de Jan le vieux, ou de Jan de Schoonhaven.

Cependant notre provocation n'aura pas été entièrement inutile,

Les quatre tableaux, authentiqués jusqu'ici, ont des signatures, et nous en donnerons les *fac-simile* dans un

puisque, dans le numéro du 1er avril 1859 de la *Gazette des Beaux-Arts* (rédacteur en chef, M. Charles Blanc, à Paris), M. Léon Lagrange de Marseille a inséré la note suivante :

« Dans sa revue de la Galerie d'Arenberg, publiée par l'*Indépendance belge,* M. W. Burger parlait longuement du peintre hollandais Jan van der Meer (de Delft), un de ces grands talents éclipsés à l'ombre des grands génies. Il cite le peu d'œuvres connues de lui et fait appel à ceux qui en connaîtraient d'autres.

« M. Dufour, de Marseille, possède un tableau de Jan van der Meer.

« Une belle bourgeoise blonde, coiffée à la Ninon, des perles dans les cheveux, vêtue d'un casaquin jaune fourré d'hermine, est assise devant une table que recouvre un tapis bleu. Elle écrivait quand sa servante est entrée. Ce qu'elle écrivait et à qui, on le devine à son air dépité, au geste qui trahit un embarras charmant, au regard qu'elle jette à l'importune. Celle-ci, justement, apporte une lettre qu'elle retourne curieusement entre ses doigts, la bouche entr'ouverte par un sourire goguenard. Au milieu de la table, une riche cassette semble appeler les billets doux.

« Ce roman intime se devine mieux qu'il ne se comprend. L'expression n'est rendue que par des nuances. Un mystère plane entre ces deux personnages, mystère si insaisissable qu'un amateur a pu le méconnaître et ne voir dans ce tableau qu'*une dame qui compte avec sa domestique.*

« Une lumière blanche et douce se joue sur les étoffes. Le ton délicat de la casaque, un bout de ruban rouge qui la rattache à la ceinture, le velouté du tapis bleu, les reflets assourdis de la cassette et de l'encrier, le bleu plus vif du tablier de la servante, son corsage gris, ses chairs estompées par la demi-teinte, tandis qu'un jour franc glisse le long des joues de sa maîtresse et découpe son profil perdu sur le fond obscur d'une draperie vaguement entrevue, tous ces charmants détails se fondent en un ensemble d'une couleur et d'un dessin également exquis. Ajoutez une pureté que ne ternit aucun repeint. On pourrait croire que le tableau est sorti hier des mains de Metsu, si l'on ne savait que c'est à van der Meer qu'il en faut faire honneur.

travail sur les collections hollandaises, où nous rapprocherons ces peintures si différentes de sujet : un paysage avec un canal, une vue de façades de maisons, un intérieur de chambre avec figures, — et le portrait de la Galerie d'Arenberg.

Comment ce portrait, avec son étrangeté magistrale, n'a-t-il jamais attiré beaucoup l'attention? Buste de jeune fille, de grandeur naturelle, et tournée de trois quarts à gauche. Elle a les cheveux relevés à la chi-

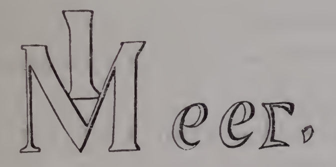
« Mais pourquoi van der Meer? De signature, de monogramme, il n'y en a point. L'autorité de Lebrun y supplée. Il a possédé ce tableau. Il l'a fait graver en 1809 dans le Recueil de tableaux de toutes les écoles destiné à préparer sa vente. Et ce recueil, aussi bien que le catalogue de sa vente, nomme pour auteur van der Meer de Delft. M. W. Burger décrit un portrait de femme, de la Galerie d'Arenberg, qui présente la plus grande analogie avec cette peinture. Enfin, il y a quelques mois, le possesseur de cette Galerie, le duc d'Arenberg, visitant le cabinet de M. Dufour, s'arrêta longtemps devant la belle blonde. Quand on lui nomma van der Meer : — « C'est juste », dit-il, en se souvenant du portrait de femme dont il reconnaissait le frère. »

Je viens de voir le volume du Recueil de Lebrun où ce tableau est gravé, et, d'après la caractère de la composition, bien imparfaitement traduite, il est vrai, par un trait simple, sans lumières et sans ombres, d'après la description donnée par M. Lagrange, d'après la qualité des lumières pâles, d'après ces tons bleus qui se répondent en plusieurs endroits de la peinture, on peut croire qu'elle est bien du *Delfsche* van der Meer. Je suis même certain de l'avoir reconnue dans une vente de 1730. On trouvera cette indication, avec beaucoup de renseignements nouveaux sur van der Meer, dans le second volume sur les *Musées de la Hollande* (musée van der Hoop, à Amsterdam, et musée de Rotterdam) ; car, depuis la publication de la *Galerie d'Arenberg* dans l'*Indépendance,* j'ai continué mes recherches et j'ai recueilli, par exemple, la liste des tableaux de ce maître qui ont passé dans les anciennes ventes publiques.

noise, une perle à l'oreille. Un pli de draperie jaune retombe en arrière de sa tête. Une draperie bleu clair, qui enveloppe le torse, laisse apercevoir un bout de main.

La tête, extrêmement fantastique et pâle comme sous un rayon de lune, s'enlève sur un fond sombre et vague. La physionomie a une finesse mélancolique qui force à regarder cette femme avec une sympathie mystérieuse. Femme, que me veux-tu? comme disait je ne sais quel maniaque à une statue de marbre. Cela fait songer à certaines apparitions évoquées par Rembrandt, et aussi, chose singulière, à certaines physionomies du Corrége. Rembrandt et Corrége ont d'ailleurs bien des analogies, que n'ont sans doute jamais remarquées les adversaires du *naturalisme* hollandais. Ces analogies sont frappantes quand on a bien vu la petite *Adoration des Bergers*, de Rembrandt, à la National Gallery, de Londres, et la *Nuit,* de Corrége, au musée de Dresde.

Ce précieux portrait par van der Meer, qui vaut pour l'histoire de l'école hollandaise plus qu'un Wouwerman de 100,000 fr., est signé, en haut à gauche :



On voit que l'M, surmonté de l'I, donne par monogramme les trois lettres I v M; réponse, en passant, au prétendu nom : Vermeer, proposé par Immerzeel, puis-

que, dans cette signature, c'est l'M qui est capital, et que le v, sans importance, n'est fait qu'avec les deux jambages intérieurs de cet M dominateur. Dans les autres signatures, diversement disposées, par exemple dans celle du paysage du musée de La Haye, le v, comme ici, n'est toujours qu'une dépendance de l'M. — A la vérité, il manque le *der*, mais cet article est souvent supprimé par les Hollandais, entre autres par Adriaan et Willem van de Velde, qui, après l'initiale de leur prénom, écrivent d'habitude : *V. Velde*. On peut donc tenir pour certain que le vrai nom de l'artiste n'est pas Vermeer [1], ainsi que l'établit le catalogue de Paris, d'après Immerzeel et de confiance, dans sa notice sur les van der Meer.

Il est vraiment presque inexplicable que, dans l'histoire de l'art hollandais, on ait laissé perdre tous renseignements sur tant d'artistes de première qualité, même sur ceux dont les tableaux sont appréciés hautement, tels que Pieter de Hooch, Adriaan Brouwer, Hobbema et autres, différents en cela de van der Meer de Delft, de Maes et de Philip Koninck, grands peintres sans renommée hors de leur pays, et exaltés seulement par quelques raffinés à qui il a été donné de contempler leurs chefs-d'œuvre.

Que de trouvailles il reste à faire aux savants hollan-

[1] Vermeer est une contraction ou abréviation du nom véritable van der Meer. On rencontre beaucoup de ces contractions abréviatives dans les anciens catalogues hollandais, qui nomment souvent Karel van Mander : Karel *Vermander*.

dais dans leurs archives, et aux *curieux* qui étudient l'histoire des peintres dans la peinture même.

De Pieter de Hooch on ne sait rien du tout, ni le lieu de sa naissance et de sa résidence, ni la date de sa naissance et de sa mort, ni le nom de son maître. Mais, comme van der Meer de Delft, que certains biographes prennent pour un de ses imitateurs, il tient certainement aussi à Rembrandt [1] : de là, leurs ressemblances, d'ailleurs assez éloignées.

La Galerie d'Arenberg a un excellent Pieter de Hooch, sans signature ni date, malheureusement, mais qui doit avoir été peint autour de 1660 : *Intérieur de salon*, avec ouverture sur une cour, dallée de rouge et de blanc, par où s'éloigne, sous la pleine lumière, un gentilhomme qu'on voit de dos. Le salon, éclairé par cette porte ouverte, reçoit encore le jour par une fenêtre près de laquelle est assise une jeune femme, en caraco de velours rouge bordé d'hermine, et tenant un livre sur ses genoux. Elle regarde un petit enfant en robe jaune citron, jouant avec un cerceau; mais peut-être songe-t-elle à l'élégant jeune homme qui s'en va. A gauche, une table couverte d'un tapis perse, et une chaise garnie de cuir; au-dessus, contre le lambris, un tableau représentant la *Délivrance d'Andromède*. Le tranquille Hollandais qui tourne le dos n'a pas su faire

1 Je suis très-heureux de trouver aussi cette analogie de P. de Hooch avec Rembrandt reconnue par M. Waagen dans son excellent catalogue de la galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle. (*Raisonnirender Catalog der Gemälde-Sammlung des Herrn Barthold Suermondt*, etc., Aachen, 1859.)

le rôle de Persée. — En avant, sur les dalles de marbre noir et gris, une petite levrette et un singe.

Il y a là, comme toujours, de la vraie lumière, une couleur profonde et harmonieuse, de la distinction avec beaucoup de naturel.

Le Brouwer de la Galerie d'Arenberg a le mérite d'offrir une grande et belle signature, en monogramme seulement il est vrai, l'A et le B accolés. Mais les signatures en toutes lettres de Brouwer sont si rares! Pour moi, je n'en connais que deux ou trois, que j'ai signalées dans l'*Artiste* du 23 janvier. La composition aussi a de l'importance : douze personnages, à différents plans! un groupe de quatre terribles viveurs, qui fument, boivent et chantent, en avant à gauche, et un cinquième dissimulé dans l'ombre derrière eux; un peu à droite, un autre *personnage,* très-principal, debout de profil, la main droite en l'air, accotée à un pilier de bois; sorte de cariatide grotesque, qui, à l'inverse des cariatides antiques, se soutient elle-même au pilier; ce qu'il fait là, au milieu du cabaret, Teniers seul pourrait le redire — en peinture. Au fond, près de la cheminée, deux femmes et deux hommes conversent galamment par couples, et un impair — *numero deus impare gaudet* — se console de son isolement en se vidant des deux mains un broc de boisson quelconque à plein gosier. Par une porte dans la pénombre, sort le douzième petit personnage, qui peut-être en a assez.

Cette bambochade, peu discrète sans doute, est de la belle qualité de Brouwer. Dulwich Gallery, près

Londres, en possède une répétition, — ou une copie, cataloguée comme original; car je ne crois pas que Brouwer ait eu la patience de répéter ses tableaux.

Les *duplicata* ne sont pas fréquents dans l'école hollandaise comme dans l'école italienne, où, il est vrai, c'étaient les élèves qui répétaient la composition du maître, répétition expédiée aussitôt à quelque bon prince, avec certificat d'authenticité. C'est là une des raisons pour lesquelles l'école italienne, qui provoque un scepticisme assez légitime, baisse de prix, du moins dans ses productions courantes, tandis que les originaux de l'école hollandaise, faciles à authentiquer, montent toujours et monteront encore.

Dans tout l'œuvre peint de Rembrandt, plus de 600 pièces constatées, il n'y a pas d'exemple d'une répétition certaine. De la vigoureuse *Adoration des Mages*, de Buckingham Palace, il y bien une *replica*, presque aussi belle, chez M. Baring, à Londres, mais on doit croire que Drost ou quelque autre, par une raison que nous ne savons plus, y a mis la main.

Ce furent les petits maîtres patients, Frans van Mieris et, après lui, ceux de la décadence, qui s'amusèrent à répéter en double et même en triple leurs *tableautins* dont un premier exemplaire avait eu du succès.

Terburg aussi cependant a pratiqué la *réplique* pour plusieurs de ses œuvres fameuses, notamment pour la *Robe de satin* [1], gravée par Wille. Et précisément ici,

[1] Voir *Trésors d'art*, etc., p. 275, et *Musées de la Hollande* (Amsterdam et La Haye), pp. 120 et suivantes.

à la Galerie d'Arenberg, nous avons de lui une répétition de son *Concert* qui est au Louvre (n° 528).

Une jeune fille, assise sur un chaise à dossier d'étoffe rouge, près d'une table couverte d'un tapis turc, chante, tenant de la main gauche un papier de musique et, de la main droite, battant la mesure. Elle est de profil, tournée à gauche. Corsage jaune serin, bordé de noir, jupe de satin blanc. Debout, un peu en arrière de la table, une autre jeune femme, vue de face, en robe gris tendre, pince de la guitare, avec une petite main exquise. Toutes deux ont de longues boucles de cheveux blonds, descendant sur le cou. Derrière la jeune fille assise, arrive un petit page en hauts-de-chausses gris et pourpoint chamois; chapeau sous un bras, serviette sur l'autre, il apporte un plateau.

Fond sombre, avec les colonnes d'une haute cheminée à gauche derrière la femme debout, un rideau tombant perpendiculairement à droite, et, au milieu, un baldaquin vert. Là sont les différences d'avec le tableau du Louvre, où le fond est garni d'une tenture en tapisserie. De plus, le tableau du Louvre, sur bois, est cintré en haut; le tableau d'Arenberg est sur toile; et leurs dimensions ne sont point les mêmes.

Tous deux sont signés au même endroit, sur le barreau de la chaise, près de la jupe de satin; mais, dans le premier, la signature est T. BURG; dans le second, il n'y a que les initiales du nom de baptême et du nom de famille : G. T. — Smith les a catalogués tous les deux comme originaux (n°s 44 et 48).

Ils ne sont point, d'ailleurs, d'égale qualité : ici,

l'exécution est un peu plus ronde et plus molle que dans le tableau du Louvre. On peut croire que Constantia Terburg, qui imitait à merveille son père et qui probablement a peint quelquefois en collaboration avec lui, l'a aidé au second exemplaire de cette gracieuse composition [1].

A Terburg on attribue aussi un portrait de femme à mi-corps, de grandeur naturelle, avec de très-belles mains croisées l'une sur l'autre. Terburg, ce n'est pas impossible. Lui et Metsu ont fait quelques figures de grandeur naturelle. Si l'on regardait celle-ci avec une lunette d'éloignement, on trouverait sans doute qu'elle rappelle les figurines grassement peintes par le maître dans ses petits salons hollandais.

On voit que Terburg ne brille pas beaucoup à la Galerie d'Arenberg. Le peintre du *Congrès de Munster* et de la *Partie de cartes* ne saurait être jugé sur des œuvres secondaires et mêmes douteuses.

De Metsu aussi nous n'avons qu'un tout petit tableau, de 25 centimètres carrés, mais délicieux de finesse et

[1] Van Eynden et van der Willigen, dans leur *Histoire*, etc. (1816), nomment *Maria* la fille de Terburg. Suivant eux, Terburg avait aussi une sœur — *Gezina* Terburg, — qui a dessiné et même peint *dans la manière de son frère*. — Nous aimons mieux croire à une de ces mains féminines dans la répétition de la Galerie d'Arenberg, que d'accuser, comme Descamps, la *rondeur* du dessin de Terburg, qui, au contraire, dessine toujours fermement et spirituellement, avec tous les accents de la forme. Descamps, aussi mauvais critique et biographe qu'il était mauvais peintre, n'a-t-il pas osé écrire de Terburg lui-même : « Son dessin est rond et un peu lourd. Son pinceau a quelquefois le même défaut ! »

de grâce. C'est l'Amour qui vient interrompre la Rêverie, — en style Pompadour. En réalité, ou si l'on veut en réalisme hollandais, c'est une gentille femme qui fait semblant de lire sur une terrasse tout enfleurie, d'où l'on aperçoit un fond de jardin. Avec quelle émotion curieuse elle avance sa petite main pour prendre — un billet doux, que lui présente respectueusement un page, comme s'il n'était pas sûr que ce fût pour elle! Oh! que oui, c'est pour elle, et bien plus intéressant que le gros livre qu'elle tient sur ses genoux! N'attendait-elle même point une visite, dans son galant négligé du matin, cornette et pèlerine blanches, corsage rose du Bengale, jupon couleur de perle? Cette petite peinture, claire et tendre, délicate et harmonieuse, est signée : *G. Metsù*, au-dessous d'un pot de fleurs à gauche. Elle a passé dans une vente de M. Stanley, à Londres, dans les ventes Le Rouge et douairière Borel.

Presque en pendant, et à peine plus haut de quelques centimètres, est un des plus précieux *trésors* de la Galerie d'Arenberg, le célèbre petit Paul Potter, provenant des collections Fabricius de Haarlem, Randon de Boisset, Destouches, Lucien Bonaparte, etc. Il est gravé par Voght dans la *Galerie Lucien Bonaparte*, et, à la vente de cette collection à Londres en 1816, il fut acheté 330 guinées par M. Stanley, qui le revendit plus tard à M. Nieuwenhuis, fournisseur attitré du prince Auguste d'Arenberg. Il vaudrait aujourd'hui presque dix fois ce prix-là. Car c'est un des Paul Potter les plus purs, les plus perlés, les plus argentins, les

plus lumineux qu'il y ait. Aussi, après la signature habituelle en toutes lettres : *Paulus Potter*, est-il daté 1653. Paul Potter ne demeurait à Amsterdam que depuis un an et il mourut au commencement de l'année suivante.

Sujet rustique, comme toujours : le *Repos près de la grange* : une paysanne, qui conduit par la lisière un enfant, cause avec un vieux pâtre; une autre paysanne trait une vache fauve à tête blanche; un cheval, une vache couchée, deux béliers, quelques moutons; un grand hêtre près du hangar; des souches d'arbres et des plantes adroitement détaillées au premier plan; des fonds de pâturages; un ciel clair, effet d'après midi.

Mais qu'est-ce qu'un autre petit tableau, bien inquiétant, inscrit aussi comme Paul Potter au catalogue de 1829? Effet de soir; un ruisseau où deux vaches jaunes viennent boire; au second plan, un intérieur de forêt. Ça ressemble beaucoup à une étude d'après nature, tant la lumière est juste et l'image à son effet. Personne ne nommerait Paul Potter comme auteur de cette peinture, qui a quelque chose de Jan Wouwerman en sa seconde manière, quelque chose d'Aalbert Cuijp, dans la touche savante des animaux, quelque chose de certains sectateurs de Hobbema, dans le rayonnement de soleil sur des plans de verdure derrière des arbres.

J'ai vu plusieurs tableaux de la même manière, et peut-être de la même main, qu'on attribuait aussi à Paul Potter, bien qu'ils soient tout différents de sa

manière connue. A Bruxelles, par exemple, M. le vicomte Dubus de Gisignies [1] a un de ces Paul Potter singuliers, — et contestables jusqu'à ce qu'on ait éclairci ce point : d'un style excentrique que le grand maître aurait pu avoir à quelque période de tâtonnement.

Ce qu'il y a de sûr, c'est que la galerie van Loon d'Amsterdam possède un paysage tout plein d'arbres et sans horizon, un chef-d'œuvre, que de malins connaisseurs regardent avec étonnement, bien embarrassés de dire l'auteur. Mais le tableau a une belle signature authentique, et ses titres de noblesse en règle : il a passé dans les collections Nogaret, de Saint-Victor, Thomas Emmerson, et dans les mains de M. Nieuwenhuis de Londres et de John Smith, de qui le tient la galerie van Loon. Cet incomparable paysage semble peint aussi d'après nature. Serait-ce que Paul Potter, quand il avait le temps d'aller peindre en plein air, quand il s'inspirait directement de la nature, n'était plus le même que l'artiste combinant dans l'atelier ses exquises compositions avec des fragments d'étude ou des dessins?

Il faut remarquer que Paul Potter, dans sa courte vie de vingt-neuf ans, a souvent varié, — sans parler de ses tentatives de grandes peintures, jusqu'à un portrait équestre de grandeur naturelle! Et, dans son dernier temps, à Amsterdam, au moment de mourir, ne se

[1] Sur cette collection, dans laquelle on rencontre plusieurs tableaux très-intéressants pour l'histoire des écoles hollandaise et flamande, nous préparons un travail qui paraîtra bientôt.

mettait-il pas à peindre dans une manière rembranesque, comme en témoigne une étude appartenant à une autre collection d'Amsterdam!

Dans cette catégorie des maîtres illustres, classés avec Paul Potter au premier rang, la Galerie d'Arenberg est assez riche. De ces merveilles, cependant, nous ne donnerons qu'une nomenclature, puisque chacun peut admirer dans les galeries publiques les notabilités de l'école hollandaise.

Plusieurs Philips Wouwerman, de haute qualité : les *Maux de la guerre,* qui, de la galerie de Hesse-Cassel, passèrent à la Malmaison et chez M. Boursault; — les *Laitières;* — une *Halte militaire;* — la *Pêche,* des collections de Julienne, Poulain, comte de Vaudreuil, gravée par Le Bas, Moreau, Beaumont, etc.; ce petit chef-d'œuvre offre cet intérêt, qu'il est tout à fait de la première manière de Philips et qu'il rappelle beaucoup son maître Wijnants; — un autre fin paysage, tout petit, également de la première manière; — tous cinq, signés du monogramme ordinaire.

Van der Heijden, un vrai bijou, *Vue d'un quai d'Amsterdam,* avec des figurines exquises par Adriaan van de Velde.

D'Adriaan lui-même, le *Troupeau au repos;* un berger, une bergère, des vaches, un bœuf blanc, des moutons. Excellent tableau, signé et daté 1665 ou 68; — une autre peinture, très-vigoureuse, le *Taureau,* qui a l'air d'une étude terminée, faite d'après nature.

Berchem, le *Tondeur de moutons,* paysage italien, avec fond de montagnes.

Ces tableaux et encore quelques autres, tous d'un haut prix, sont portés au catalogue de 1829. En voici deux, d'une importance capitale, qui ont été ajoutés à la Galerie depuis la mort du prince Auguste : les grandes *Noces de Cana,* par Jan Steen, et un *Intérieur d'estaminet,* par Adriaan van Ostade.

Les *Noces de Cana* ont fait partie de la collection de la duchesse de Berry et ont été payées 21,000 francs à sa vente en 1837. Combien ont-elles gagné depuis plus de vingt ans ?

Il y a peut-être cent figures à cette noce biblique, devenue une fête pantagruelesque dans la libre interprétation de Jan Steen, qui avait pourtant l'originalité d'être catholique au milieu de la Hollande protestante du XVII[e] siècle. Ah ! comme on boit gaiement autour de ce bon Rédempteur, venu tout exprès pour opérer le miracle du changement de l'eau en vin ! Jan Steen n'a pas manqué de se mettre de la compagnie. Il est là, bien à l'aise et tout réjoui, au coin d'une table. Il n'a pas manqué non plus d'amener sa femme, qui allaite un petit Steen, — trop petit encore, malheureusement, pour boire à la coupe. Mais on peut espérer que tout à l'heure son tendre père lui frottera du moins un peu les lèvres avec la liqueur du patriarche Noé.

Dans cette composition, une des plus vastes de Jan Steen, il a mis toute sa philosophie narquoise, tout son incomparable talent de mimique. Cependant, comme peinture, ce chef-d'œuvre n'est pas de la pre-

mière qualité du maître. Il est singulier qu'on n'y découvre point de signature, ni de monogramme, ni de date.

L'Adriaan van Ostade est, à mon goût, le second tableau de la galerie, et il pourrait faire pendant au Rembrandt. Il n'y en a pas beaucoup de supérieurs dans tout son œuvre, assez nombreux. Le Rembrandt, le Paul Potter et cet Ostade constitueraient déjà, seulement à eux trois, une belle dot à quelque rosière. Comme qualité et comme conservation, l'Ostade de la vente Patureau ne valait pas celui-ci, qui vient des collections W. Smith, de Londres, Érard, de Paris, et Vrancken, de Lokeren.

Sept personnages. En avant, autour d'une table, le groupe principal : une femme, en pleine lumière, tient un papier et chante. Devant elle, à gauche, un vieux joueur de violon, debout. En arrière, un homme, coiffé d'un chapeau, tient un pot de grès ; un autre est accoudé sur la table ; un autre, en veste bleue, est vu de profil. Au fond, à droite, une cheminée près de laquelle deux hommes allument leur pipe. Sur le manteau de la cheminée est la signature : *A. V. Ostade,* 1655.

La transparence des fonds est merveilleuse, la couleur générale, dans ces tons châtains qui blondissent où passe la lumière. Ah ! qu'un artiste serait heureux d'accrocher cet Ostade et le Rembrandt au plus bel endroit de son atelier ! Il en apprendrait long à contempler ces deux peintures, dans ses jours d'esprit subtil et d'œil bien ouvert.

Un second Ostade, un *Fumeur,* provenant des collections D. Jongh et comte Pourtalès, est signé, sans date. Mais c'est peu de chose à côté de l'*Intérieur d'estaminet.*

Un tableau extrêmement intéressant, et d'un maître très-rare, Hiob Berckheijden, né à Haarlem en 1637 et mort dans la même ville en 1693, représente la *Cour intérieure de l'ancienne Bourse d'Amsterdam,* avec beaucoup de personnages. L'architecture est solide et correcte, la perspective parfaite, la lumière juste, l'exécution large et savante, la couleur profonde et vigoureuse. Les figures sont magistralement peintes. Un chef-d'œuvre, en ce que c'est. Ce Job est le frère de Gerrit Berckheijden, plus connu que lui, et né en 1645 à Haarlem où il mourut en 1698. Nous citons ces dates, parce que la plupart des catalogues confondent les biographies des deux frères, notamment le catalogue du Louvre et le catalogue de Berlin, qui font presque autorité en Europe.

Les musées d'Amsterdam et de La Haye n'ont point de tableau de Job, mais il y en a un excellent, *Intérieur de chambre* avec figures, au musée de Rotterdam. Celui de la Galerie d'Arenberg offre une belle et distincte signature : *HBerckeijde* (l'H accolé au B), A° 1678. Celui de Berlin est signé sans le *c*, mais avec un *h* : *J. Berkheijde.*—Gerrit, frère de Job, ne signait quelquefois que la moitié de son nom, par exemple au musée d'Amsterdam (n° 26) : *Gerit Berck.,* avec la date 1677. — Job a son portrait dans la collection des portraits d'artistes,

de la galerie de Florence, où son nom est estropié sur le catalogue italien : « *Brechberg* Giobbe, di Harlem. »

La Galerie d'Arenberg est fort instructive à l'égard de ces signatures rares et curieuses, dont une récolte persévérante dans tous les musées et collections de l'Europe permettrait bientôt d'éclairer l'histoire de l'école hollandaise, encore si obscure. Il n'y a pas de livres imprimés, ni de paperasses d'archives, qui servent autant à la biographie d'un maître, que des signatures et des dates, bien authentiques, relevées sur les œuvres mêmes, à condition d'apporter dans l'étude des œuvres un esprit de critique comparative.

L'inquiétude, la hardiesse, un peu de passion, ne nuisent point quand on s'aventure à la recherche des choses inconnues.

L'histoire des maîtres hollandais est à refaire, non-seulement en ce qui concerne leur caractère, auquel les peuples méridionaux, magnétisés par l'Italie, n'ont rien compris du tout, mais relativement aux circonstances biographiques, aux noms, aux dates, aux adhérences de style ou de pratique. En se hasardant parmi ces ténèbres, on risque de se tromper çà et là, mais, en pointant toujours, il y a chance d'arriver à des percées lumineuses, d'où l'on finit par découvrir des ensembles plus ou moins satisfaisants. Ce serait peu que de commettre sept petits péchés du matin au soir, ainsi que l'Église l'a toujours toléré chez les saints les plus immaculés, pourvu qu'on fasse, en huitième, quelque acte méritoire. J'avouerai, quant à moi, que je vais très-délibérément à l'aventure, sans crainte d'égarements

passagers dont je ne me soucie. La pénombre m'attire, comme une promesse de soleil au delà. D'ailleurs, ce n'est pas la peine de se déranger pour aller voir ce qui brille; ça se voit de loin, et chacun sait ce que c'est.

Mais, par exemple, qu'est-ce que Poorter, ou Willem Poorter, ou Willem de Poorter? Houbraken le cite deux fois, en passant, avec Drost et van Terlee, dont, par parenthèse, Nagler a fait un seul peintre, élève de Rembrandt. Willem Poorter aussi était-il élève de Rembrandt, comme Drost? Il aurait peint, suivant Houbraken, une Reine de *Cheba* (Saba) [1], et surtout des

[1] « La *Reine de Seba*, par *de Poorter*, 14 fl. 10. » Vente à Amsterdam, 1715, dans les Catalogues de Gerard Hoet, où l'on trouve encore les titres de plusieurs autres tableaux du même peintre, savoir : *Vénus et Vulcain*, par *Willem de Poorter*, 2 fl. 5; — deux petits tableaux, par *Willem de Poorter*, 22 fl. 10; — *Salomon*, etc., par *de Poorter*, 13 fl. 15; — une *Offrande à Vénus*, par *W. de Poorter*, 12 fl.; — le *Bain de Diane*, 10 fl.; — un *Receveur de taxes*, adroitement et fermement peint, par *W. de Poorter*, 55 fl.; — une *Église*, belle perspective, 45 fl.; — une *Salle avec un homme qui écrit*, extra-beau, 25 fl.

Le Catalogue de l'ancienne galerie de Salzthal aux ducs de Brunswick mentionne aussi deux tableaux de *Guillaume de Poorter* : 1° « *Assuerus*, Esther, Aman, » etc.; c'est sans doute le tableau qui est aujourd'hui au musée de Dresde, n° 1434, et qui est daté 1645; le catalogue du musée de Dresde attribue aussi à « Willem van Poorter, de Haarlem, » deux copies d'après Rembrandt : une *Femme adultère* et un *Siméon au temple;* — 2° un *Sujet de choses inanimées,*... cuirasse, bouclier, trompette, drapeau, une tête de mort, et dans le fond une couronne et un sceptre. » On appelait cela, dans le temps, une *Vanitas*. Rembrandt lui-même a fait ou retouché des *Vanitas* et plusieurs sont portées à son Inventaire de 1656. Il y en a une superbe, de Jordaens, au musée de Bruxelles, n° 596.

nature morte (stilleven). Immerzeel dit qu'on n'a aucun renseignement sur ce maître, et néanmoins il donne le monogramme W D P. — Willem de Poorter.

Voici maintenant, à la Galerie d'Arenberg, un tableau d'un style assez singulier, et sur le cadre duquel est inscrit, de tradition sans doute, le nom de « Poorter, élève de Rembrandt. » Il représente un gentilhomme debout, la main droite appuyée sur une canne, la main gauche faisant un geste vers le fond, où, dans l'ombre, on aperçoit, au second plan, une femme accroupie et un homme devant du feu. Le gentilhomme, coiffé d'un chapeau verdâtre, a la tournure très-cavalière. Il porte un pourpoint couleur chamois et des bottes à chaudron. Le terrain jaunâtre du premier plan est clair, tandis que tout le fond est sombre. A gauche, en pleine pâte, le monogramme WP B. *f.* (le W et le P accolés.)

WP a bien l'air de Willem Poorter, mais que signifie le B qui vient après? Brulliot donne, comme marque d'un graveur anonyme qui a gravé, sans date, des portraits de rois et de reines d'Angleterre, un monogramme WP. fort ressemblant au nôtre. Poorter aurait-il gravé? Mais, premièrement, ce tableau est-il de lui? Il nous servirait de type pour reconnaître à la rencontre et constater ses autres œuvres. Jusqu'à nouveau renseignement, on doit le tenir en mémoire, comme objet de comparaison. Cependant, tout ce que j'en puis dire, c'est que l'auteur semble avoir étudié — de loin — Rembrandt, qu'il n'est pas étranger à Frans Hals, dont il se rapproche par le ton, bien que sa touche soit plus mince, et qu'il a beaucoup d'Anton Palamedes.

Du frère d'Anton, du fils puîné de Palamedes Ier, le ciseleur qui travailla en Angleterre sous Jacques Ier, — de Palamedes III, nous avons une Bataille bien authentique, vive, fine, spirituelle, mais un peu maigre, signée en toutes lettres : PALAMEDES PALAMEDESSEN, 1634. La terminaison *sen* est pour *zoon*, *fils* de Palamedes l'ancien. Cette fantaisie orthographique, d'ailleurs assez usitée, il faut la pardonner à un artiste né à Londres, en 1607, et mort dans la même ville, en 1638, à ce qu'on dit. Il a signé, d'autres fois : *Pallemede*, ce qui trahit encore la légère prononciation anglaise des *a* et des *o*. On suppose qu'il s'est formé en Hollande, sous Izaias van de Velde. Ça se pourrait bien, et son *Combat de cavaliers*, par la tournure et par la couleur, rappelle un peu, en effet, la manière d'Izaias.

Autre peintre, assez inconnu hors de la Hollande, où ses dessins ont souvent atteint de hauts prix dans les ventes célèbres : 995 florins, deux dessins à la vente de Vos; 400 florins, un paysage à la vente Ploos van Amstel, etc. C'est Abraham van Borssum, dont le musée de Rotterdam possède un *Clair de lune,* dans le genre d'Aart van der Neer, et la galerie van Loon, d'Amsterdam, un excellent paysage avec trois vaches, presque aussi fort et aussi étrange qu'un Cuijp. Car il a d'habitude imité ces deux maîtres, et même, on ajoute, Paul Potter. Là-dessus je crois qu'on se trompe et que c'est *Adam van Borssum* qui a peint des paysages et animaux dans la manière de Potter. Abraham aurait aussi gravé, et quatre de ses eaux-fortes sont décrites

par Bartsch [1]. Immerzeel et Nagler ne donnent que son monogramme, mais sur le tableau de la Galerie d'Arenberg est la signature en toutes lettres, bien pure et bien lisible : *AVBorssem f.*, les trois premières lettres accolées comme dans le monogramme simple. Le curieux est que, outre cette signature authentique, à un autre coin du panneau est une fausse signature : *Paulus Potter*, assez ancienne.

La peinture, représentant un cheval noir, qui se dessine de profil sur un lointain de paysage lumineux, avec un canal, des prairies, des maisons, un moulin à vent, accuse directement l'école d'Aalbert Cuijp, comme le tableau de la galerie van Loon.

De Cuijp lui-même il y a trois tableaux dans la collection d'Arenberg : le *Départ de l'hôtellerie;* deux hommes à cheval en avant d'une maison, un troisième tenant son cheval par la bride, un quatrième, plus loin, passant à cheval un gué; première manière; assez froid; un peu contestable; aucune signature; — et deux petits *Intérieurs d'écuries,* en pendants; un cheval noir dans l'un, un cheval blanc dans l'autre; première manière aussi, et probablement avec les lettres A. C., égarées quelque part dans l'ombre, où je n'ai pas su les trouver. Mais ces trois Cuijp ne donnent point l'idée du grand maître, si original et si splendide dans quelques musées et surtout dans les collections anglaises.

[1] Dans le Catalogue de la vente Rigal, par Regnault-Delalande (Paris, 1817), on trouve trois de ces eaux-fortes, signées : *A. Boresom fec*, — *A. V. B.*, — *A. V. Boresom;* ce sont des animaux et des oiseaux.

Encore un maître rare, Ochtervelt, qui doit avoir étudié chez Metsu et le cherche souvent, mais dans une gamme trop rouge, et qui ferait presque songer ici à van der Meer de Delft. Son *Intérieur de cuisine*, avec une femme debout, préparant des poissons, et un petit garçon qui la regarde en riant, offre un fond de lambris tout uni, gris clair, contre lequel est accroché un tableau. L'effet des figures détachées en vigueur sur ce fond pâle est très-saisissant. Pas de date, mais la signature entière : *J. Ochtervelt f.*

Ochtervelt, on ne le sait guère, a fait quelquefois d'assez grandes compositions, au *Leprozenhuis* d'Amsterdam par exemple, avec des figures en pied, de grandeur mi-naturelle ; belle peinture, dans la pratique de Metsu, et datée 1674. Le nom aussi est entier, mais, si je ne me trompe, il est écrit autrement : *Uchterveld.* Ce qui n'empêche pas le tableau d'Arenberg d'être très-authentique et très-précieux.

Un autre élève de Gabriel Metsu, Michiel van Musscher, est l'auteur d'une scène familière intitulée : *la Bonne mère*, et provenant de la collection Vrancken, de Lokeren. La mère, assise, tient son baby. Un autre petit enfant est couché dans son berceau. La signature *M. v. Musscher* est suivie de la date 1685. C'est à peu près vers la moitié de la carrière du peintre, né en 1645, mort en 1705.

Quand on arrive, dans l'école hollandaise, à ces artistes qui enjambent sur le XVIIIe siècle, le talent baisse. Nicolaas van Haeften doit être né encore après

van Musscher, car il a surtout travaillé autour de 1700. Du moins, les dates de deux de ses eaux-fortes, cataloguées par Bartsch, sont 1694 et 1701 [1].

Le tableau de la Galerie d'Arenberg, une *Marchande de poisson,* assise sous l'auvent de sa boutique et tenant en main un hareng, fournit un troisième jalon dans cette biographie obscure; il est daté 1704. De ce van Haeften, que quelques compilateurs nomment, on ne sait pourquoi: Nicolaas Walraven van Haeften, il existe un portrait gravé par lui-même, très-rare, avec une inscription constatant qu'il est né à Gorcum: « Nicolas Vanhaften, natif de Gorcome, a Sçeu dépintre mieux que personne les fumeurs et les *Ivrognes. Se ipse Pinxit* » (il a de l'esprit ou de la naïveté) « et Sculpsit. A Paris, chez Demortain, sur le pont de Notre-Dame, à l'enseigne des Belles Estampes. »

Encore une signature et une date, mais d'un maître bien antérieur, d'Adam Villaerts, né à Anvers en 1577 [2].

[1] Dans le *Catalogue des estampes du cabinet de M. le comte Rigal,* par F.-L. Regnault-Delalande, Paris, 1817, nous trouvons l'indication de plusieurs autres eaux-fortes avec des dates. Le cabinet Rigal contenait 30 pièces de van Haeften, signées: *N. V. Haeften*, *N. van Haften*, *N. van Haefsten, N V H., N H.,* et même *N. W. V. Haeften;* ce W. justifie peut-être l'adjonction du nom Walraven. Sur les 30 pièces, 21 sont datées, 10 de 1694, 3 de 1695, 3 de 1697, 1 de 1699, 1 de 1701, 2 de 1702, et 1 de 1709. La première de la série est le portrait, ci-dessus mentionné, qui paraît avoir été gravé d'après un portrait peint à Paris en 1695. Ce portrait peint a fait partie de la collection du chevalier Richard de Ledan, vendue à Paris en 1816.

[2] Suivant une inscription placée au-dessous de son portrait, gravé d'après lui-même par François van de Steen.

Il n'a laissé aucune trace dans la gilde d'Anvers, et il paraît qu'il s'établit de bonne heure en Hollande, à Utrecht, où il fut plusieurs fois doyen de la gilde, et régent de l'hôpital S. Hiob. C'est pourquoi nous ne le classons pas avec les Flamands, d'autant que sa manière et son style sont tout hollandais. Immerzeel dit qu'il mourut en 1640, mais Nagler cite des dates 1641 et 1645. Il y a de lui des tableaux à Utrecht, à Dordrecht, et un au musée d'Anvers. Le tableau de la Galerie d'Arenberg, *Port de mer* [1], avec plusieurs navires et sur le quai beaucoup de figurines, est daté 1622 (?) et signé du monogramme : A. W., l'A étêté ayant la forme de celui du monogramme d'Albrecht Dürer. Le monogramme de son fils Abraham, qui fut aussi reçu dans la gilde d'Utrecht et qui travailla chez Simon Vouet à Paris, accole un B à l'A du prénom, pour le distinguer de l'autre.

Les maristes sont très-distingués à la Galerie d'Arenberg : Willem van de Velde, Ludolf Backhuizen, Jan van de Cappelle, Aart van der Neer.

Le Willem van de Velde est de fine qualité, sans être de premier ordre pour ce maître supérieur à tous les peintres de marine hollandais, — les marines de Rembrandt à part, bien entendu. On l'intitule le *Coup de canon,* et c'est probablement le tableau n° 243 de la célèbre vente Braamcamp, lequel offrait la même

[1] Dietrich dans une de ses eaux-fortes a copié en partie ce tableau.

composition et avait des dimensions égales. Signé *W. V. Velde*, f. 1663, ou peut-être 68.

Le Backhuizen, effet d'orage, mer agitée, très-admiré et très-cher, est signé : *Backhuisen*, 1696. Il y a une autre marine, *Flotte en pleine mer*, qui porte le nom de ce peintre et qui n'est pas de lui, superbe tableau de 5 pieds de large, exécuté d'une main vigoureuse et brave. Un grand navire, les flots, surtout les lointains à droite, sont d'un homme habitué à la peinture large, un peu décorative. Qui a fait cela? c'est très-difficile à dire.

Le van de Cappelle peut passer pour un des chefs-d'œuvre de ce maître qu'on n'apprécie pas partout à sa haute valeur : il est plus fort que Backhuisen et, quand on le trouve de cette qualité, on comprend que les Hollandais l'estiment [1] à peu près autant que Willem van de Velde. Il lui ressemble assez dans l'exemplaire de la Galerie d'Arenberg, sans avoir, au même degré, ces délicieux tons argentins dans le ciel et à l'horizon, qui font le suprême mérite de Willem. Le tableau représente une *Vue de l'Escaut* aux environs de Bats, et il est signé : *J. V. Cappelle*, sans date.

La biographie de Jan van de Cappelle est encore un *desideratum* dans l'histoire de l'école hollandaise. On

1 M. Kramm, d'Utrecht, dans sa suite à Immerzeel, en cours de publication, dit de van de Cappelle : « Il a quelque chose du génie de Rembrandt et du feu de Cuijp.... Grand coloriste, qui doit être placé au premier rang des marinistes hollandais. »

ne sait de qui il fut élève. Il a peint des paysages, des hivers, outre ses marines. L'Angleterre, qui aime ses œuvres, en a beaucoup, et les meilleures. Il a gravé quelques eaux-fortes, deux *Vues de rivière,* cataloguées par M. Le Blanc. J'ajouterai, d'après la brochure de M. Scheltema, un document nouveau : « Johannes van de Capelle, d'Amsterdam, » a été reçu dans la bourgeoisie de cette ville le 29 juillet 1653, par suite de mariage, car son inscription est au registre des *Behuwde Poorters,* bourgeois admis comme ayant épousé une bourgeoise ou une fille de bourgeois. Donc, il n'est pas né vers 1635, ainsi que le supposent les biographes, mais plusieurs années auparavant, puisque le voilà marié en 1653; dix-huit ans, ce serait trop jeune pour prendre femme et entrer dans la bourgeoisie de la grande ville. De plus, il était donc d'Amsterdam, c'est acquis maintenant, grâce à cette inscription.

La marine d'Aart van der Neer, l'ami d'Aalbert Cuijp, est un morceau d'artiste ou d'amateur très-délicat. Le panneau est à peine couvert, en plusieurs parties, de frottis subtils. C'est une de ces peintures légères, spirituelles, qui rendent tout avec rien, et que les gros connaisseurs ne trouvent pas *finies.* La vérité est qu'on n'en enlèverait pas une charretée de pâte, que c'est fait au bout du pinceau, d'une main leste et avec un œil de goëland qui voit vite et loin. Il y a quelque chose de l'harmonie un peu monochrome de Salomon Ruijsdael et de van Goijen dans certaines de leurs peintures distinguées, qu'on ne connaît pas assez. La

date 1644 accompagne le double monogramme habituel, formé de l'A avec le V, du D avec l'N. Aart van der Neer n'avait donc encore que vingt-cinq ans. Peut-être sortait-il alors de l'atelier d'Aalbert Cuijp, ou de celui de Salomon Ruijsdael.

La série des paysagistes, dont nous avons déjà détaché Philip Koninck pour le rapprocher de son initiateur Rembrandt, est plus attrayante encore que celle des marinistes. Ça commence par Hobbema.

Combien compte-t-on de Hobbema en Belgique?

Il y a d'abord celui du roi Léopold, un chef-d'œuvre de première beauté, sans avoir l'importance des Hobbema accaparés par l'Angleterre, et notamment de celui de lady Russell et de ceux de lord Hertford et de lord Hatterton, exposés à Manchester [1].

Il y avait le Hobbema de M. Patureau... [2].

[1] Voir W. Burger : *Trésors d'art*, etc., p. 286 et suivantes, où sont décrits les HUIT Hobbema exposés à Manchester.

[2] Personne ne croit en Europe que le Hobbema de M. Patureau ait été vendu 101,325 francs! à un M. Schultz, de Berlin. Dans la première publication de ce travail par l'*Indépendance belge*, il y avait donc ici un paragraphe sceptique à l'endroit de cette vente phénoménale.

L'ancien propriétaire du tableau a réclamé et fait réclamer par son commissaire-priseur, nommé M. Pillet, qui a inséré dans la *Presse* de Paris et dans le *Moniteur des arts, revue des ventes publiques*, la lettre suivante :

« Paris, 21 février.

« Monsieur le rédacteur,

« Le hasard me fait lire aujourd'hui seulement un feuilleton

Celui de la Galerie d'Arenberg est intitulé par Smith (nº 72) : les *Brûleurs de charbons de bois*. On y voit,

publié par l'*Indépendance belge* du 16 février dernier, ayant pour titre : *La Galerie d'Arenberg,* et signé W. Burger.

« J'y trouve le passage suivant :

« Combien compte-t-on de Hobbema en Belgique?

« Il y a d'abord celui du roi Léopold, un chef-d'œuvre....

« Il y avait le Hobbema de M. Patureau, censé vendu au mysté-
« rieux et cruel M***, contre qui le Code pénal devrait sévir pour
« crime d'attentat aux arts et de haute trahison poétique. On ne
« cache pas si longtemps un trésor sous une quittance apocryphe de
« cent mille francs. Mais que les millionnaires amateurs de peinture
« ne se désespèrent point. Le tableau reparaîtra quelque jour en
« vente, à moins qu'un lord impatient ne lui ait fait passer la Manche
« en échange de petits chiffons de papier. »

« Le tableau de Hobbema, dont il est question, faisait partie de la galerie de M. Patureau, et figurait dans la vente qui a eu lieu par mon ministère les 20 et 21 avril 1857.

« Ce tableau a été publiquement adjugé par moi, non point à M***, mais à M. Schultz, de Berlin. Son nom, connu dans le moment même de l'adjudication, et inséré après la vente dans plusieurs journaux, n'a été un mystère pour personne.

« M. Schultz a pris lui-même possession de ce tableau, et le prix m'en a été payé immédiatement, en l'acquit de M. Schultz, par un banquier de la rue Laffitte, au moyen d'un mandat sur la banque de France de 101,325 francs dont j'ai donné quittance.

« En parlant de vente *simulée et de quittance apocryphe*, M. W. Burger énonce donc un fait inexact et commet une erreur de nature à porter une atteinte grave à *la confiance que doit inspirer au public le ministère du commissaire-priseur.*

« A ce titre, je ne pouvais laisser passer, sans la démentir formellement, une assertion aussi erronée.

« Dans l'espérance que vous voudrez bien, monsieur le rédacteur, prêter à cette rectification la publicité de votre journal, je vous prie d'agréer, etc.

« PILLET. »

Cet honorable fonctionnaire est très-naïf. Nous le félicitons d'avoir

en effet, à un plan reculé, des bûcherons qui brûlent des arbres. Mais ce n'est là qu'un épisode très-accessoire dans la composition.

Le premier plan à droite est occupé par un cours d'eau sur lequel est une passerelle, avec une figurine. Au delà du ruisseau, pays bocager, et, à l'horizon, une ville dont on aperçoit le clocher et quelques édifices. A gauche, en avant, un chemin bordé de grands arbres. Sur le chemin viennent un paysan en veste rouge et culotte bleue, et une paysanne avec un tablier jaune. D'autres figures, plus petites, sont dispersées à divers plans. De qui sont-elles? de Lingelbach, peut-être. Le ciel, les coups de soleil derrière les arbres, sont prestigieux. Pour Hobbema cependant c'est une œuvre très-secondaire, mais vraie, quoiqu'elle ait une signature fausse, ajoutée à gauche en bas.

De Ruijsdael il y a trois tableaux : un *Torrent*, une *Entrée de forêt*, un *Effet d'hiver*.

donné quittance à M... Schultz du mandat de 101,525 francs sur la banque de France, et par conséquent d'avoir palpé son droit de 5 p. c. — 5,057 fr. 75 cent. Chacun sait « la confiance que *doit* inspirer au public le ministère du commissaire-priseur, » et qu'il n'y a pas d'exemple de tableaux poussés et retirés par les propriétaires et leurs acolytes dans les ventes publiques. Sur la parole officielle d'un huissier-priseur, il n'y a donc plus qu'à tenir pour certaine la vente du Hobbema Patureau au dit M. Schultz, de Berlin, et à engager les amateurs de l'Europe à visiter dans la capitale de la Prusse la galerie, sans doute merveilleuse, du généreux collectionneur qui a vaincu, lors de cette enchère, la France, l'Angleterre et la Russie. — W. Burger lui-même n'y manquera pas, à son premier voyage en Allemagne.

Le *Torrent,* ou la *Cascade,* puisque c'est le mot consacré, ressemble aux sujets analogues que Ruijsdael a *composés* bien souvent, trop souvent à mon idée, et ce n'est pas dans ces sortes de compositions que j'aime ce grand maître, parfois si intime avec la nature quand il s'inspire d'elle directement. Everdingen, qui avait voyagé et fait des études en Norwége, avait mis à la mode ces cascades si étonnantes dans le pays néerlandais, où l'eau s'étale en *nappes* sur un sol bas et uni, au lieu de cascader du haut de montagnes et de rochers. Si Ruijsdael a été voir lui-même des contrées abruptes avec rocs et torrents, personne n'en sait rien, et l'on peut croire qu'il s'en est fié là-dessus à son ami Everdingen qui fut un peu son maître. Il est malheureux que Ruijsdael n'ait presque jamais daté ses tableaux, quoique, d'ordinaire, il eût le soin de les signer, soit de son nom, soit de son monogramme. On verrait par là, je pense, que toutes ces cascades fameuses sont d'une première époque où il subissait l'influence d'Everdingen, et où il n'avait pas encore conquis franchement sa propre originalité. C'est une étude à faire sur ce maître dont les œuvres d'ailleurs sont si connues.

La Cascade de la Galerie d'Arenberg est enrichie de figurines excellentes, du genre de celles qu'on attribue généralement à Storck. Mais, pour moi, les figures dites de Storck dans les paysages de Ruijsdael ne sont pas d'Abraham Storck le mariniste. Outre qu'il est né en 1650 seulement, vingt ans au moins après Jacob Ruijsdael, son exécution un peu froide et sèche, sa couleur de brique rougeâtre, n'ont guère d'analogie

avec l'exécution libre et spirituelle des figurines baptisées de son nom. C'est encore là un point à examiner dans l'œuvre de Ruijsdael.

Quoi qu'il en soit, la peinture d'Arenberg, très-bien conservée, a une certaine importance, et elle est signée en toutes lettres : *Ruisdael,* l'R formant un monogramme par adjonction des lettres J et v, Jacob *van* Ruisdael.

L'*Entrée de forêt*, avec une mare en avant, deux grands chênes, puis des bouquets d'arbres et une éminence, est de fine qualité, mais la peinture semble un peu frottée en plusieurs parties. Signé du monogramme.

L'*Hiver,* petit effet de neige, très-juste de ton, mais sans beaucoup d'intérêt pour qui connaît les chefs-d'œuvre de Ruijsdael. Passons à Everdingen.

C'est un paysagiste de première force, dans ses beaux exemplaires, et l'on conçoit bien qu'il ait tourmenté Ruijsdael. Il faut le voir dans quelques collections hollandaises. L'exemplaire de la Galerie d'Arenberg est de sa haute qualité : site du Nord, avec une *Cascade,* qui n'a pas été composée d'imagination, mais peinte, certainement, d'après des études prises sur les lieux. L'eau tombe en écumant et couvre le premier plan, sauf un repoussoir de rocs et de terrains sombres, artifice trop employé d'ailleurs par le maître, dans ses peintures comme dans ses eaux-fortes. Au second plan à droite, un châlet, des moutons, un berger et une bergère ; à gauche, des rocailles et une grange en planches. Au troisième plan, rideau de grands arbres, parmi lesquels

des pins, et, sous ces arbres, des pâturages frappés de lumière. C'est très-magistral.

Signé, sur une grosse pierre en avant : V. EVERDINGEN, en lettres capitales. Son prénom, qu'il a signé rarement, n'est pas Albert, ou Aldert, ainsi que l'écrivent la plupart des biographies et des catalogues, mais *Allart,* comme il l'a très-lisiblement inscrit lui-même sur une de ses eaux-fortes (Bartsch, 55), et sur un tableau qui est à Copenhague.

De Jan Wijnants nous avons aussi un excellent petit paysage, avec des terrains sablonneux et un étang où s'est précipité un cerf poursuivi par des chasseurs à pied et à cheval et par leur meute. La chasse, hommes et animaux, est peinte en fine miniature par Adriaan van de Velde.

Parmi les élèves de Wijnants, on ne connaît guère, hors de la Hollande, Jan Wouwerman, frère puîné de Philips et de Pieter. C'est pourtant un paysagiste très-distingué, quoiqu'il soit mort assez jeune. Au lieu de se mettre à la suite de son illustre frère, comme fit Pieter, il chercha lui-même et trouva une certaine originalité. On le dit élève de Philips, mais assurément il s'est formé chez Wijnants, qu'il imita d'abord très-naïvement et très-habilement. Il y a de lui, au musée de Rotterdam, un tableau de cette époque primitive, et nous en parlerons dans le second volume sur les *Musées de la Hollande.* Puis, il s'est émancipé et il a peint à sa façon des paysages vigoureux de couleur,

avec une pâte un peu grenée et des effets de lumière qui font songer parfois à Hobbema.

Dans le paysage de la Galerie d'Arenberg, on voit d'un côté une lisière de futaie et un chemin sur lequel arrive un gentil petit cavalier, et, de l'autre côté, des troncs d'arbres abattus, une bruyère et des fonds bien à l'horizon. La signature dans la pâte est : *J W*.

Pieter Wouwerman ne manque point non plus à la Galerie d'Arenberg ; elle possède de lui deux pendants, une *Chasse au faucon* et une *Chasse au cerf*, qu'on ferait prendre pour des Philips — à des amateurs de bonne volonté.

Un paysage de Moucheron, avec une vieille arcade de pont, sous laquelle on aperçoit des montagnes à l'horizon, est *étoffé* (comme disent les Hollandais et les Flamands) d'un troupeau de bœufs qui traverse le gué et que conduit un paysan monté sur un âne, — par Nicolaas Berchem. Car Berchem et aussi Lingelbach ont fait des figures et des animaux dans les paysages de Moucheron, tout comme Adriaan van de Velde.

Lingelbach a une petite marine, avec des barques de pêcheurs et des figures sur la plage.

Le maître de Moucheron, Jan Asselijn, un paysage d'Italie : hautes ruines au bord de la mer, des barques en chargement, huit ou dix personnages et quelques animaux.

Poelenburg, un petit paysage avec des baigneuses.

Un autre Hollandais italianisé, Jan Both, est l'auteur d'un très-beau paysage dans la manière de Claude Lorrain, comme toujours : en avant, au milieu, groupe de grands arbres et un fouillis de plantes et de buissons. Sur un chemin gisent des troncs d'arbres renversés ; un homme, couvert d'une peau de mouton et monté sur un mulet, cause avec un pâtre ; à droite, un jeune garçon tire après lui son mulet. Fond de montagnes éclairées par le soleil couchant. Les figures sont d'Andries, frère de Jan. Signé : *JBoth fe.*, le J accolé au B. Gravé à l'eau-forte par Jan.

Encore un de la *Bande académique* formée à Rome par les peintres venus du Nord : Karel du Jardin. Sa *Halte de cavaliers* à la porte d'une auberge de campagne (Smith, n° 65) est une ébauche très-avancée, où le savant maître montre l'habileté de ses préparations et la sûreté de sa touche. Les artistes aimeraient mieux ce tableau non terminé que beaucoup de chefs-d'œuvre de Karel, qui, d'ordinaire, se refroidit en finissant.

Hélas ! il est bien froid aussi et bien mesquin quand il se mêle d'attaquer des figures de grandeur naturelle, par exemple dans ses *Régents de la maison de correction*, au musée d'Amsterdam. Ici encore, nous avons de lui un buste de grandeur naturelle : portrait de vieillard assis et lisant ; pourpoint violâtre, manteau d'un vert malsain. On dirait un Balthazar Denner, tant c'est minutieusement pointillé et petitement fini dans

les détails, ou bien quelque tête de Willem Mieris regardée par une lunette grossissante. Détestable peinture, qui ne détruit pas d'ailleurs les excellents petits tableaux de Karel, surtout dans sa manière nationale.

Les vrais peintres de grandes figures dans l'école hollandaise sont représentés à la Galerie d'Arenberg par Gerard Honthorst, que Rubens crut devoir aller visiter à Utrecht, lorsqu'il fit un voyage en Hollande en 1627 ; par Frans Hals, dont van Dyck peignit le portrait ; par van der Helst, le rival de Rembrandt.

Gerard Honthorst a plusieurs manières très-différentes, sans compter sa manie des effets de nuit, à laquelle il dut son surnom de *Gherardo delle notti*. En ce genre-là, il s'imaginait sans doute approcher du Corrége. D'autres fois, dans ses compositions religieuses, il imite les Bolonais et particulièrement les Carrache ; d'autres fois, peut-être après la visite de Rubens, il imite le glorieux maître d'Anvers ; ailleurs, dans certains de ses portraits, on le prendrait pour un sérieux élève de Mierevelt. Mais, où il est le meilleur, parce qu'il est original et ne s'inquiète de personne, c'est dans quelques tableaux que je croirais d'une première manière avant son voyage en Italie et où il a peint des sujets de son pays, historiques ou familiers, toujours avec figures de grandeur naturelle. Le musée de Rotterdam en offre un exemple très-remarquable.

Le tableau de la Galerie d'Arenberg n'est qu'un fragment, peut-être une étude terminée pour une grande composition. Un soldat casqué et armé, vu jusqu'aux

genoux, est endormi sur un tambour. Sujet peu intéressant, mais exécution large, savante, franche et brave.

Le plus brave de tous les Hollandais, — après Rembrandt! — le voici cependant : maître Frans Hals, dont la Belgique aussi peut s'enorgueillir, puisqu'il est né à Malines. Malgré cette origine, et malgré le grand nombre de ses œuvres, surtout de ses portraits, il ne paraît pas qu'il soit commun en Belgique. Le musée d'Anvers et le musée de Bruxelles n'ont pas même un seul de ses tableaux. C'est en Hollande qu'il faut le voir, pour ses grandes compositions d'arquebusiers, à l'hôtel de ville de Haarlem, à l'hôtel de ville d'Amsterdam et ailleurs; pour ses portraits, dans les musées et les collections. L'Angleterre ne l'a point dédaigné, quoiqu'il doive sembler bien brusque et bien sauvage au goût britannique. Mais les Anglais ont l'esprit d'être extrêmement panthéistes en peinture.

Le Frans Hals de la collection d'Arenberg est donc une rareté d'abord, et, de plus, un morceau de haute saveur, qui ferait le bonheur d'un peintre dans son atelier. On l'a relégué, je ne sais pourquoi, dans les appartements privés de l'hôtel, où il y a d'ailleurs plusieurs autres bonnes peintures. Mais il reviendra à la Galerie, dont il est digne. Ce n'est pourtant qu'un homme à mi-corps, de grandeur naturelle, — un portrait certainement, — et qui vit, et qui rit, et qui est très-heureux d'être au monde. Il a une longue barbe, des cheveux assez mal peignés. Dans sa main gauche il

tient précieusement un magnifique pot en grès à anse de métal; il ne ferait pas bon de chercher à le lui enlever. De sa main droite il vient d'ôter son chapeau à larges bords et il a l'air de vous dire, regardant bien en face : — A votre santé!

Frans Hals a dû rencontrer ce vaillant compagnon dans quelque comfortable taverne de Haarlem : tête superbe et noble de traits; le nez aquilin et fier, l'œil plein de feu; l'allure et le costume tout populaires.

Le pendant, enregistré aussi comme Frans Hals dans le catalogue de 1829, est de Frans Hals *Franszoon* (fils de Frans), et non du père.

Cette famille de peintres réclame encore de nouvelles études. Il y a d'abord Dirk Hals, frère de Frans *le grand*, et dont le musée van der Hoop possède un tableau. Puis, il y a trois fils de Frans, mentionnés par Houbraken et par Immerzeel, comme inscrits dans la gilde de Haarlem : Frans *Franszoon*, Herman et Jan. Puis, de ce Jan il y aurait deux fils : Klaas et Jan *Janszoon*. Le catalogue de Paris, copiant Houbraken ou Immerzeel, s'est embrouillé néanmoins sur les deux derniers, qu'il appelle *Franszoonen*, tandis qu'ils sont fils de Jan I[er], et seulement petits-fils du grand Frans Hals.

Dans son savant ouvrage en cours de publication, et qui est une suite et un complément aux biographies d'Immerzeel, M. Christiaan Kramm, d'Utrecht, ne cite, comme fils de Frans Hals, que Jan et un *Willem*, e il omet précisément le Frans *Franszoon*, que nous tenons sans aucun doute à la Galerie d'Arenberg.

Deux petits enfants qui chantent, — en buste, de

grandeur naturelle. L'un braille en riant, le nez en l'air. L'autre appuie sa main sur l'épaule de son camarade et se penche vers un papier de musique. Ils se silhouettent et font ombre sur un mur uni et clair, contre lequel un pot est accroché à un clou.

La peinture en est très-vive, très-adroite, très-lumineuse, mais bien plus faible que celle de Frans le père, surtout dans le dessin des mains et dans le modelé des têtes. Ce qui a pu contribuer à l'erreur du catalogue de 1829, portant ce tableau au même auteur que le précédent, c'est que, sur le fond à gauche, il y a un monogramme, presque pareil à celui du célèbre maître. Le monogramme de Frans Hals est un grand H dont le premier jambage forme un F, au moyen d'un trait horizontal qui s'avance au-dessus de la barre mitoyenne de l'H. On le trouve par exemple sur le tableau n° 105 du musée d'Amsterdam. Tout cela est de même ici, mais, de plus, le second jambage de l'H est surmonté, comme le premier, d'un trait horizontal, faisant un second F ; ce qui donne : FHF, Frans Hals Franszoon.

Cette signature est précieuse et je ne l'ai jamais remarquée ailleurs. Elle décide la question de l'existence du Frans Franszoon, si cette existence était douteuse, et peut-être fera-t-elle restituer à ce peintre secondaire divers tableaux qu'on attribuait au père, à cause de l'analogie de leurs monogrammes et de l'analogie de l'exécution.

Il y a dans la galerie du roi Léopold deux petits tableaux, avec petites figures d'enfants de bonne humeur, qui sont de quelqu'un de la dynastie des Hals, peut-être

de la troisième génération. Je ne sais si, par hasard, ils portent un monogramme quelconque, et je n'ai pas assez vu la peinture pour essayer de l'attribuer à un Franszoon ou à un Janszoon.

Frans Hals, né en 1584, était dans toute sa célébrité quand le jeune Rembrandt commença à faire de la peinture, et il peut être considéré comme un des précurseurs de Rembrandt. Au contraire, van der Helst, un peu plus jeune que Rembrandt, ne marque dans l'école hollandaise que bien après lui. Son chef-d'œuvre, le *Banquet des arquebusiers* (*de Schuttersmaaltijd*), du musée d'Amsterdam, n'est-il pas de 1648? Il y avait seize ans que Rembrandt avait fait sa *Leçon d'anatomie*.

Ce qu'il y a de singulier, c'est que ce bon gros van der Helst fut presque le seul contemporain en Hollande que n'aient point influencé le génie et le style de Rembrandt. La plupart des autres peintres sont disciples ou sectateurs de Rembrandt : Ferdinand Bol, Govert Flinck, Jacob Backer, Salomon Koninck, et tous les meilleurs, non-seulement dans ce qu'on appelle « la grande peinture, » mais dans le portrait, dans les petits sujets familiers, dans le paysage, dans la représentation des objets inanimés, dans tout. Seul, van der Helst n'a rien de lui. On doit même dire que sa tendance est opposée : Rembrandt est le plus original des peintres de toutes les écoles, van der Helst, peut-être le plus vulgaire, mais il est aussi peut-être le plus fort des peintres vulgaires.

Et c'est parce qu'il fut l'antithèse de Rembrandt,

qu'il existe encore, à côté de lui, quoique infiniment au-dessous, et qu'il domine pourtant, au point de vue de l'histoire, tout le reste de l'école hollandaise du XVII[e] siècle, dans la peinture civique et dans le portrait.

Pour durer, il faut être soi-même, qui que l'on soit, et non pas l'ombre d'un autre, fût-il un demi-dieu.

On parle aujourd'hui de réalisme dans les arts, et beaucoup d'esprits intelligents sont portés à envisager Rembrandt comme le type du réalisme. C'est absolument l'inverse, à mon avis.

Aspirer à tout ce qu'il y a de plus vital et de plus essentiel dans le secret des êtres, à tout ce qu'il y a de plus caractéristique et de plus subtil dans leurs manifestations, forme, mouvement, couleur, ce fut l'idéal du sublime Léonard de Vinci, du mystérieux et adorable Corrége, pour ne choisir que deux des Italiens consacrés par l'admiration unanime du monde moderne. Eh bien, c'est là précisément le génie de Rembrandt, pour qui l'a pénétré dans ses profondeurs.

Si, au lieu de s'obstiner à des divisions d'écoles, déterminées par des conditions plastiques, superficielles et systématiques, les historiens de l'art et les amateurs d'esthétique véritable cherchaient la signification intime des artistes supérieurs, afin d'avoir une vue générale de l'art européen depuis la Renaissance, ils arriveraient à trouver que Léonard en Italie, Dürer en Allemagne, Rembrandt en Hollande, sont des génies de la même famille et qu'ils ont alambiqué la même œuvre, « le grand œuvre, » que les alchimistes poursuivent dans la matière : — une seule poésie, qui est au fond de tout.

Léonard, Corrége, Dürer, Rembrandt et quelques autres sont les heureux alchimistes de l'art, qui ont montré que tous les cailloux contiennent de l'or. Il y faut seulement une fusion suffisante dans le creuset du génie.

Le réaliste de l'école hollandaise, qui prend le caillou et le rend caillou, sans aucune métamorphose, c'est van der Helst.

La Galerie d'Arenberg a deux peintures de van der Helst :

Un portrait de *magistrat*, vu jusqu'aux genoux, de grandeur naturelle, assis près d'une table couverte d'un tapis rouge, la main gauche contre la poitrine, la main droite sur le bras du fauteuil. Vêtement noir, amplement drapé; rabat blanc, uni, coupé carrément. La tête, presque de face, se modèle sur un rideau rouge. A droite, ouverture sur un fond de paysage, où l'on aperçoit deux pointes de clochers, — des églises d'Amsterdam sans doute. La signature est à un angle du haut : *B. van der Helst* 166., le dernier chiffre caché sous le cadre.

Ce tableau a été exposé, avec beaucoup d'autres de la Galerie, au Palais Ducal à Bruxelles, en 1855.

L'autre peinture de van der Helst est plus importante et préférable comme exécution. Elle a environ cinq pieds de large sur quatre de haut et représente deux personnages, — un *magistrat* et sa femme, à ce qu'on dit, — assis l'un près de l'autre, vus presque de face, de grandeur naturelle et à mi-jambe. Le gros homme, en noir, tient une main de sa femme, riche-

ment costumée d'un corsage noir garni de plumes bleues, d'un jupon de satin blanc broché d'or. Les bras nus, ornés de bracelets en perles, et les mains de la femme sont excellents. A gauche, près de l'homme, une table à tapis rosâtre sur laquelle sont ses gants et son chapeau. En avant, un épagneul et deux lévriers coupés par la bordure. Le fond est un parc avec plusieurs figures à distance, une voiture à quatre chevaux, des chiens, etc. Les têtes se dessinent sur le ciel.

A droite est une ample signature : *B. van der Helst f.* 1666.

Ces deux personnages sont les mêmes que ceux des deux portraits du musée de Bruxelles (n°s 205 et 206), signés l'un et l'autre : *B. van der Helst* 1664, et par conséquent mal à propos baptisés : *Van der Helst* et *sa Femme,* car, en 1664, van der Helst avait environ cinquante ans, puisqu'il est né vers 1613, tandis que l'homme du portrait ne paraît pas avoir plus d'une trentaine d'années. La tête de van der Helst est d'ailleurs bien connue par plusieurs portraits, et la ressemblance qu'elle pourrait avoir avec l'homme du musée de Bruxelles et de la Galerie d'Arenberg ne serait que dans la largeur du visage et le développement un peu exagéré des joues, sauf erreur de mon souvenir. Mais le rapprochement des dates doit suffire à faire changer cette dénomination erronée.

A présent, c'est fini pour les Hollandais, si l'on ajoute un petit Eglon van der Neer, gravé par W. Vaillandt, un grand et magnifique Hondecoeter, la *Poule*

blanche, gravé par J. B. Tetar van Elven, et quelques portraits dont les auteurs et les personnages sont difficiles à deviner.

On voit déjà, par cette belle série de l'école hollandaise, que la Galerie d'Arenberg mérite sa réputation européenne, et qu'elle offre des éléments précieux pour l'histoire de l'art. Dans l'école flamande, nous trouverons aussi presque tous les maîtres célèbres : Rubens, van Dyck, Jordaens, de Crayer, Brvegel, Teniers, Gonzales Coques, Craesbeek, etc., et, ce qui intéresse surtout l'auteur de ces articles, certains maîtres de qualité, assez peu connus cependant, même en Belgique.

ÉCOLE FLAMANDE

Ce n'est pas à la Galerie d'Arenberg qu'il faut chercher Rubens : elle n'en a que de petits fragments sans importance. Il manque à la Galerie princière d'Arenberg quelque Rubens d'une centaine de mille francs. Qu'est-ce que cent mille francs? peu de chose, en comparaison d'un chef-d'œuvre.

Le Rubens le plus intéressant est une simple petite esquisse en frottis de tons gris perle, couvrant à peine le panneau, avec des rehauts de tons de chair rosée dans les petites figures ; sorte d'allégorie : une femme demi-nue, assise au-dessous d'un écusson soutenu par quatre enfants nus, anges ou Amours. Délicieux de couleur et d'exécution.

Autre étude, pour le portrait de Grotius dans le

tableau des Quatre Philosophes, gravé par F. Gregorj. Buste, de petite proportion. Le personnage est vu de profil, assis devant une table à tapis rouge, les deux mains sur un livre ouvert. Fond d'architecture grise, avec des colonnes. A gauche, percée de paysage. Malheureusement, tout ce fond est repeint. Mais la tête et les mains de Grotius sont d'une couleur très-fine.

Un *Homme nu,* se courbant pour soulever un vase; figure de grandeur naturelle. Il paraît que c'est un morceau d'une peinture qui fut presque détruite dans un incendie de l'hôtel d'Arenberg.

Viennent ensuite un portrait de Philippe II, en buste, très-contestable, et le portrait du *Confesseur* de Rubens, copie, même très-médiocre, acceptée cependant comme original par Smith, ainsi que le portrait de Philippe II.

Van Dyck n'est pas merveilleux non plus. Deux portraits seulement.

Le portrait de Anne-Marie de Camudio, fille de don Pedro Velazquez de Camudio, femme de messire Ferdinand de Boisschot, comte d'Erps, baron de Saventhem, etc. A l'âge d'environ trente ans. De grandeur naturelle. Jusqu'aux genoux. Elle est assise dans un fauteuil, sur le bras duquel s'appuie sa main droite; la main gauche, d'un dessin très-élégant, joue contre le corsage avec une chaîne d'or. Le costume est très-riche : grande collerette dressée en éventail; corsage coupé carrément sur le sein; collier de perles et nœuds de rubans; manches tailladées, manchettes brodées et

relevées, bracelets et bagues. La tête, d'un type espagnol prononcé, encadrée d'une ample chevelure frisée et noire, se dessine sur un fond assez sombre. A gauche, un rideau rouge, drapé contre le lambris.

Les tableaux de van Dyck ne sont pas souvent signés et datés. Celui-ci porte la date 1630. Il a été gravé par Lommelin. Smith en fait un grand éloge.

L'autre portrait, en buste et de grandeur naturelle, est une étude d'après nature pour le portrait équestre d'Albert, prince-comte d'Arenberg, duc et prince de Barbançon, comte d'Aigremont, chevalier de la Toison d'or, etc., mort à Madrid en 1674. Le grand tableau est en Angleterre, dans la collection de M. Thomas William Coke (en 1831). L'étude originale conservée dans l'hôtel d'Arenberg est peinte de premier coup, en deux ou trois heures tout au plus, comme savait faire van Dyck, qui mettait tout son génie dans ces vives improvisations. Le portrait équestre, exécuté pour l'électeur palatin, est gravé par R. Earlom et par Baillu. Bolswert a gravé le même personnage dans la même attitude, mais en buste, avec deux mains, dont l'une tient le bâton de commandement; sans doute d'après un autre portrait appartenant au comte Spencer. Dans l'étude de la Galerie d'Arenberg, il n'y a presque que la tête; mais la toile primitive a été un peu agrandie tout autour.

Le Jordaens est de superbe qualité. Il provient de la vente Vrancken de Lokeren et, primitivement, selon le catalogue de cette vente, du couvent des Frères Cel-

lites d'Anvers. Il met en action le proverbe que Jordaens et aussi Jan Steen ont si souvent traduit dans leurs tableaux :

Zoo de ouden zongen,
Zoo piepen de jongen.

Quand les vieux chantent, les jeunes piaillent. Ou, plus généralement : *ainsi font les vieux, ainsi font les jeunes*.

On est à table. Sept figures de grandeur naturelle, vues jusqu'aux genoux. Au milieu, un vieillard à barbe blanche; derrière lui, le *Fou d'Anvers*, qu'on retrouve dans le *Satyre et le paysan* du musée de Bruxelles (n° 597), dans le *Concert* du Louvre (n° 256) et dans vingt tableaux de Jordaens. A gauche, une jeune femme décolletée (la femme de Jordaens?) vue de profil. Quelques enfants jouent du fifre, pendant que les autres chantent. C'est d'une gaieté entraînante. C'est ample, généreux, rabelaisien au possible.

Ah! le vrai Flamand que Jordaens! Il n'eut jamais l'idée, celui-là, d'aller voir en Italie comment on doit faire pour chanter ou pour boire, pour se draper et se mouvementer. Il a traité cependant, tout comme un autre, les sujets religieux, mythologiques, allégoriques, et même héroïques, mais en conservant le caractère de son pays.

N'est-ce point pour cela que son nom est demeuré glorieux depuis des siècles, en tête de l'école flamande [1],

[1] On ne s'explique pas que les peintures de Jordaens, à la vente de sa collection qui eut lieu en 1734 à La Haye, aient été vendues à des prix misérables : « une *Tête*, par Jordaens, 0 fl. 14; *l'Enfant*

à côté de ceux de Rubens et de van Dyck, un peu plus raffinés que lui, et beaucoup moins Flamands, quoi qu'on en dise, surtout van Dyck, qui, d'ailleurs, sur vingt années de sa vie de praticien, en a passé les trois quarts à l'étranger, cinq ans en Italie, dix ans en Angleterre. Van Dyck en Italie a le style italien de l'école de Gênes et de l'école vénitienne. Van Dyck en Angleterre a la tournure de l'aristocratie anglaise, et son talent n'a rien, mais rien du tout, de flamand, ni dans le type du dessin, ni dans la désinvolture des lignes, ni dans les physionomies, ni dans le goût des accessoires, ni dans rien. Il fallait voir à Manchester l'exhibition de ses quarante portraits [1] de princes et princesses, de *cavaliers* ou de ladies de la cour de Charles Ier. Seul, le portrait de Frans Snyders, un chef-d'œuvre, appartenant au comte de Carlisle, accusait l'école flamande. Tous les autres sont particuliers et ne ressemblent au style de personne.

Et c'est pour cela aussi que van Dyck est un maître hors ligne et qui a sa place dans le Parnasse universel. On ne pourrait pas faire l'histoire de l'art en Europe sans lui.

prodigue, 10 fl.; *Léda et le Cygne*, 4-5; deux *Enfants et un chien*, 5-10; *Enfants et Satyre*, 8-5; *Vénus et Cupidon*, 7-5; et quantité d'autres tableaux de lui dans ces prix-là. On n'aimait alors que la peinture maigre. *Le chevalier van der Werff* valait 5,000 florins, et davantage!

[1] Tous ces van Dyck exposés à Manchester et provenant des châteaux de la reine et de la haute aristocratie anglaise, sont décrits dans *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1857, etc., par W. Burger.

Mais on ne pourrait pas non plus la faire sans Jordaens. Il compte forcément à côté de Rubens, et parce qu'il est différent de Rubens, tandis que les peintres à la suite du *prince* de l'école flamande, comme disent les biographes d'autrefois, ne comptent pas, quel que soit, d'ailleurs, leur talent — secondaire. Il faut en prendre son parti : Jordaens à lui seul est plus grand que tous les artistes qui ont imité Rubens durant tout le XVII[e] siècle, plus grand que tous les artistes qui, dans la transition de Quinten Massys à Rubens, durant tout le XVI[e] siècle, ont imité les Italiens, depuis van Orley jusqu'à Otho van Veen.

L'histoire de l'art dans la partie *belgique* des Pays-Bas a deux périodes absolument tranchées : la première, où brillent les van Eyck, Rogier van der Weyden, Memling, jusqu'à Quinten Massys; — éclipse d'un siècle; — puis, la seconde : Rubens, van Dyck, Jordaens, Snyders, et la pléiade qu'on appelle « les petits maîtres » et qui sont de grands artistes originaux : Teniers, Craesbeek, Gonzales Coques et quelques autres. Le reste ne signifie rien au point de vue de l'histoire générale, ou, si l'on veut, de l'esthétique, puisqu'ils rentrent tous dans un des éléments caractérisés par quelque maître principal.

Nous avons cherché vainement une signature sur le Jordaens d'Arenberg. A la vérité, les signatures de Jordaens sont très-rares. Le type *jordanesque* signait pour lui. On trouve pourtant son nom, en toutes lettres, sur le tableau n° 334 du musée d'Anvers, donné par l'auteur en 1665 à l'académie que Philippe IV venait

d'établir à Anvers deux ans auparavant ; en abrégé, sur le tableau nº 252 du musée de Paris : I. IOR. FEC. 1653 ; et, sur un de ses chefs-d'œuvre, que possède le musée de Bruxelles (nº 118), le *Saint Martin* guérissant un possédé : I. IORDAENS FECIT Aº 1630. Jordaens, qui a vécu quatre-vingt-cinq ans, n'avait alors que trente-sept ans.

Comme Jordaens, mais non pas au même degré que lui, Gaspar de Crayer a une certaine individualité à côté de Rubens. Quoique fervent admirateur de Rubens, avec qui il était lié, il sut rester lui-même toujours, et de ses tableaux, si nombreux en Belgique, on ne peut pas dire comme on dit de ceux de Diepenbeek, de van Thulden et de tant d'autres : — École de Rubens !

Son tableau à la Galerie d'Arenberg, la *Multiplication des pains et des poissons,* est excellent. Il a l'avantage d'offrir des figures moins grandes que nature. La plupart des œuvres de Crayer ne conviennent qu'aux églises pour lesquelles elles ont été peintes. Ici nous avons une toile d'un peu plus d'un mètre de haut, où cependant les personnages sont en pied. Crayer en a fait quelquefois dans cette proportion à peu près, par exemple la petite *Sainte Famille* avec la Vierge adolescente, et *le Chevalier Donglebert en adoration* (musée de Bruxelles, nºˢ 66 et 60), signés tous les deux ; mais on ne lit plus la signature que sur le nº 60 : DCRAYER FE ; le C engagé dans le flanc du D et l'Y surmonté de deux points, à la hollandaise.

Le tableau de la Galerie d'Arenberg n'est pas signé.

Il contient sept figures principales, et, dans le fond de paysage, très-loin, une foule de peuple. Le Christ est au milieu, debout, de face, drapé de rouge, accompagné de trois disciples, et touchant le plat de poissons que lui présente un enfant. Le miracle des pains est déjà fait; car, à gauche, saint Pierre soulève un panier plein de miches. A droite, une femme assise contemple le Christ.

Mais tous ces maîtres sont familiers aux amateurs de peinture, et nous avons plaisir à rencontrer maintenant des artistes d'un talent supérieur, très-peu célèbres néanmoins, et qu'il convient de classer comme ils le méritent.

Le nom de Martin Pepyn a eu quelque retentissement en ces dernières années, — à cause de son portrait, peint par van Dyck, en 1632, et gravé par Bolswert, vendu, en 1850, à La Haye avec la collection du roi Guillaume de Hollande, exposé, en 1855, au Palais Ducal à Bruxelles, et revendu l'année dernière à Paris avec la collection de M. Patureau.

Qui cependant, en Europe, connaît bien la peinture de Martin Pepyn? On le rencontre au musée d'Anvers dans un tableau signé du monogramme MP (accolés) et daté 1626, et dans deux volets de l'autel de la Confrérie de Saint-Luc, autrefois à la cathédrale d'Anvers. Mais quels autres musées possèdent de ses œuvres? Il n'y en a point à Paris, ni à Bruxelles, ni à Berlin, ni à Dresde, ni à Vienne, ni dans les autres collections principales de l'Europe. C'est pourtant un maître très-savant, très-vigoureux, très-personnel.

Il est né à Anvers en 1575. Son père était de Bruxelles, et avait été reçu, pour exercer l'état de marchand de tableaux, dans la gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1593. Martin y fut admis, comme fils de maître, en 1600. Il se maria l'année suivante, et l'aînée de ses filles, Marthe, eut pour marraine, en 1615, Isabelle Brant, la première femme de Rubens. Sa fille cadette, Catherine, née en 1619, fut peintresse et reçue comme telle dans la gilde de Saint-Luc en 1653. Il mourut en 1646-1647, c'est-à-dire entre le 18 octobre 1646, fête de Saint-Luc, auquel jour commençait l'année de la gilde, et le 18 octobre 1647 [1].

C'est donc une rareté que le portrait de jeune femme, par Martin Pepyn, à la Galerie d'Arenberg, et surtout c'est une superbe peinture, franche, solide, très-expressive et très-naïve, magistralement dessinée et modelée. La femme, de grandeur naturelle et vue jusqu'à mi-jambes, est assise dans un fauteuil à dossier rouge; son bras droit est appuyé sur une table à tapis du même ton que le dossier du fauteuil; sur la table, un bouquet de fleurs; dans la main droite, un éventail; dans la main gauche, abandonnée le long de la taille, un mouchoir. Tout le vêtement est noir; la collerette montante, empesée. Bracelets de camées. Fond neutre. Conservation parfaite. On sent encore

[1] Nous empruntons ces détails biographiques à l'excellent catalogue du musée d'Anvers. On trouve encore d'autres renseignements sur Martin Pepyn dans l'*Album der Sint-Lucas Gilde,* Anvers, 1854, par M. van Lerius. et dans un article de M. P. Génard (*Revue d'histoire et d'archéologie,* Bruxelles, 1859).

tous les accents d'une touche qui pose le ton où il faut.

Voici maintenant le sphinx de la Galerie d'Arenberg : Portrait de « Jansenius, par Gualdorp Gortzius; » c'est écrit sur le cadre. Jansenius, vraiment! le fameux théologien? Voyons. Il a une bonne tête, en effet, et il est tout jeune encore; sa barbe n'est pas encore poussée. Il porte un chapeau noir à larges bords, et il est tout vêtu de noir. Il est assis là, de trois quarts, dans une espèce de cabinet de travail, devant un pupitre sur lequel est ouvert un livre que sa main gauche feuillette distraitement.

Mais pourquoi Jansenius, et non pas quelque autre? Et qui nous dit que c'est le maître du *jansénisme?* Et ce Gualdorp Gortzius, qui connaît ce peintre-là?

Le tableau est accroché tout en haut; mais, si haut qu'il soit, on devine une belle et simple peinture, et la tête de ce jeune homme si tranquille et si intelligent vous arrête malgré vous. Jansenius et Gortzius me tourmentaient autant l'un que l'autre, chaque fois que je passais devant ce tableau.

Le tableau descendu sous la main et en lumière favorable, tout mystère disparaît. La peinture, parfaitement originale et très-belle, donne les renseignements suivants, qui valent une liasse d'archives :

Sur un papier au-dessous de la main gauche, près d'un encrier et d'une plume, est écrit :

CORNĒ IANSSENIVS, LEIDĒ DOCTOR ÆTATIS SVÆ 19 PROMOTVS, DEPICTVS AÑO 1604.

Ah! c'est donc bien Jansenius [1], le docteur de Leiden, qui avait été reçu au doctorat à l'âge de 19 ans, et qui a maintenant 21 ans, en 1604, puisqu'il est né en 1583. Et le livre, qu'il tient ouvert sous sa main, a un titre : LIBER TOPICORV̄ PRIMO DE OBIECTO. Et, à droite, au fond, sur le piédestal d'un crucifix, il y a encore cette inscription, disposée sur trois lignes :

MEVS
FINIS VLTIMVS FINIS
DEVS.

Ce n'est pas tout. Jansenius est prouvé, mais reste Gortzius.

Sur une horloge accrochée au mur, près d'une fenêtre, à gauche, en haut, derrière le personnage, on lit :

PINXIT
AN GG NO
16 04
LOVANII.

Confirmation de la date 1604 et signature monogrammatique du peintre, qui est de Louvain.

J'avoue très-effrontément que je ne connaissais point

1 Il y a aussi de Rembrandt un portrait qu'on intitule *Jansenius* (Smith, n° 297) et qui est daté 1661. Par malheur Jansenius est mort en 1638. A supposer, ce qui est possible, que Rembrandt ait peint son compatriote, la date 1661 serait donc fausse. Mais il est plus probable que c'est la dénomination du personnage qui est erronée.

Gualdorp, — quoique je connusse bien le Geldorp à qui Rubens a écrit ses deux lettres (publiées par feu M. Émile Gachet : *Lettres inédites de Rubens*, etc., Bruxelles, 1840, p. 277 et suivantes), de 1637 [1] et 1638, relatives au Saint Pierre qu'on voit encore à Cologne,—ni le monogramme GG d'un peintre de Louvain. Toutes recherches faites dans Brulliot, Immerzeel, Kramm, Nagler, Walpole, etc. [2], il se trouve que Gortzius GELDORP n'est point si inconnu.

[1] C'est dans cette première lettre, écrite d'Anvers le 25 juillet 1637, à Georgius Geldorp, à Londres, qu'est la fameuse phrase de laquelle on voulait tirer la preuve que Rubens était né à Cologne : « *Ick aldaer ben opgevoedt tot het thienste jaer myns levens* » (j'ai été élevé-là — à Cologne — jusqu'à l'âge de dix ans). Mais avoir été élevé (*opgevoedt*) ne veut pas dire être né ; et M. Backhuizen van den Brinck, le savant archiviste de La Haye, a parfaitement prouvé que Jean Rubens avait été relégué à Siegen dans le duché de Nassau, et que Marie Pypelynex, sa femme, y résidait avec lui à l'époque où naquit Pierre-Paul, le 29 juin 1577. De la lettre à Georg Geldorp résultait plutôt un argument contraire : car, si Rubens était né à Cologne, il eût dit justement en ce passage : Cologne *où je suis né* et où j'ai été élevé, etc.

[2] Après m'être donné bien de la peine à rassembler des notes très-incomplètes, éparses dans les auteurs indiqués ci-dessus, j'ai mis la main sur le livre qui renseigne parfaitement sur Gortzius Geldorp, ou du moins sur ses œuvres. C'est la savante biographie des artistes colonais (*Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler*, Köln 1850), par M. Joh. Jac. Merlo. Suivant M. Merlo, c'est à l'âge de 17 ans que Gortzius alla étudier à Anvers chez Frans Francken le vieux, où il ne resta qu'un an, après quoi il alla se former comme portraitiste chez Frans Pourbus le vieux. C'est en 1579 qu'il fut conduit à Cologne par le duc de Terra Nova qui l'avait pris à son service. Cologne renferme quantité de ses œuvres, dans les églises, au musée, et dans les collections particulières du docteur Dormagen, de M. Essingh, du peintre Franz Katz, du ban-

Il est né à Louvain en 1553. Il a été élève de Frans Pourbus le vieux et de Frans Francken le vieux. Il suivit le duc de Terra Nova à Cologne, s'y établit, et y mourut en 1611, 1612, 1616, 1618 (on donne ces dates différentes). Il y a de ses tableaux à Cologne dans les églises et les collections particulières, et au musée de Munich un portrait d'homme (n° 521, IIe partie). Son monogramme, reproduit par Brulliot, est bien les GG surposés du tableau de la Galerie d'Arenberg. Crispin de Passe et autres ont gravé d'après lui. Il y a notamment une Madeleine gravée par Crispin, avec cette suscription : *Geldorpi Gortzi inv. et figur., Crisp. Passæus sculpt.*, A° 1612.

Gortzius Geldorp eut deux fils : Melchior et Georg. Melchior Geldorp a fait des portraits à Cologne, de 1615 à 1637, entre autres un portrait de Wolfgang Wilhelm, comte palatin, gravé in-folio, par Abr. Hogenberg. Georg est le Geldorp de Rubens. Il avait connu à Cologne le riche banquier Jabach, et il lui servit d'intermédiaire auprès de Rubens pour la demande d'un tableau qui fut le Saint Pierre; c'est à ce sujet que Rubens lui écrivait, en Angleterre, car Georg s'était établi à Londres, où il mena grande vie sous Charles Ier et sous Cromwell. Il y a peint beaucoup de portraits de hauts personnages, et il y était encore en 1653. Le catalogue du musée de Vienne (édition de 1855, p. 98) confond Georg et Gortzius Geldorp, car

quier Abr. Schaaffhausen, de l'architecte Meyer, du peintre Wilmes, et de M. Merlo lui-même. M. Merlo donne, en outre, la liste de 21 pièces gravées d'après Geldorp.

il applique à Georg les dates 1553-1618, qui ne peuvent s'appliquer qu'au père [1].

Le portrait de Jansenius, ainsi authentiqué, est donc très-précieux et il devra prendre place dans les séries de portraits historiques, car on ne dit pas qu'il ait été gravé jusqu'ici.

Un élève de Rubens, Gerard van Herp, n'a pas eu la chance de laisser un grand nom, ni beaucoup d'œuvres qui aient perpétué le souvenir de son talent : il en avait. On ne le trouve ni en Hollande [2], ni en Allemagne, sauf au musée de Berlin, où il a un tableau, représentant le *Satyre chez le paysan*, signé : *G. v. Herp*; ni au musée de Paris; ni même au musée d'Anvers, où il est né en 1605; et son nom n'étant point cité dans le catalogue d'Anvers, les savants rédacteurs des notices historiques n'ont point eu occasion de donner sur ce peintre les renseignements que contiennent sans doute le *Liggere* et les archives de la gilde de Saint-

[1] Il est singulier que le savant docteur Wangen fasse aussi la même confusion dans son beau Catalogue de la galerie Suermondt (Aix-la-Chapelle, 1859) : « *Georg* Geldorp, genannt Gualdorp *Gortzius*, geboren zu Loewen 1553, † zu Cöln um 1624. Schüler des F. Franck und des F. Porbus. » Suit la description d'un portrait d'enfant, en pied, de grandeur naturelle, avec la date 1624. Cette date ne semblerait pas se rapporter à Gortzius, mort en 1618? suivant les biographes, mais plutôt à Melchior.

[2] Cependant plusieurs de ses tableaux ont passé dans les ventes hollandaises du dernier siècle, notamment 3 en 1767, et à la vente Wierman, Amsterdam 1762 : « un *Intérieur de paysans*, richement étoffé de 17 figures à table.... le chef-d'œuvre du maître... sur cuivre... H. 30 pouces, L. 43 pouces. Vendu 2,040 florins. »

Luc. Le catalogue du musée de Bruxelles enregistre un grand *Saint Nicolas Tolentin* (n° 226), haut de sept pieds, que nous n'avons jamais rencontré dans la galerie, et qui ne doit pas être de Gerard, mais plutôt de son père Jan? Car Gerard, autant que je puis croire, n'a guère fait de grande peinture religieuse, — s'il en a fait. Il a peint plus habituellement des petites figures et surtout des sujets familiers, et quelquefois des personnages dans les paysages de van Artois et autres, peut-être dans les intérieurs de van Delen. Il y a de lui à la National Gallery, de Londres, une composition de vingt et une figurines : des *Moines distribuant du pain aux pauvres,* à la porte d'un couvent, et à Bridgewater Gallery deux tableaux : un Concert et un Festin, gravés dans la *Stafford Gallery*.

La Galerie d'Arenberg possède un Gerard van Herp qu'on peut estimer comme un type du maître. *Intérieur de famille campagnarde.* Un homme, assis à droite, tient sur ses genoux un petit enfant qu'il fait manger. En face de lui, une femme assise prépare du poisson dans une poêle; une autre femme lui apporte un plat. Au fond, dans l'ombre, un homme s'est retourné pour boire à même un grand pot. Sur le devant, un berceau, un balai, un plat, une cruche, — et un chat. C'est peint par plans, largement, librement, simplement, sûrement, et d'une belle couleur. On y reconnaît la manière rubenesque [1], et la tête du père

[1] Van Herp a cherché de plus près encore le style de Rubens, dans un tableau, de la collection de M. Dubus de Gisignies, à Bruxelles, représentant Jésus qui vient trouver ses disciples à table.

barbu a de l'analogie avec quelques têtes d'hommes dans les compositions de Rubens. Peut-être était-ce un modèle qui posait dans les ateliers d'Anvers, en ce temps-là.

De Teniers nous avons trois petits tableaux : un, de première qualité, clair et pur, le *Jeu de boules* (Smith, n° 643), avec cinq figures principales; — *Intérieur d'estaminet* (Smith, n° 671); jeune paysan assis presque rez-terre, au premier plan, un pot dans une main, sa pipe dans l'autre; trois figurines au fond;—le *Marchand de moules,* debout près de sa brouette, sur laquelle est un panier de moules; au second plan, une maisonnette d'où sort une femme.

Dans les appartements de l'hôtel, il y a aussi un grand et beau tableau avec figures de Teniers sur un paysage de van Uden.

Une *Guinguette flamande,* enregistrée comme original de David Teniers le jeune dans le catalogue de 1829, et acceptée par Smith (n° 488), qui suppose même que cette peinture est celle de la vente Lapeyrière, Paris 1825, 4,480 francs, nous semble plus que douteuse, malgré sa signature en toutes lettres. Plusieurs galeries anglaises possèdent des compositions pareilles ou analogues, dont une a été gravée par Le Bas.

Une brusque pochade de Teniers le vieux, *Cour de ferme,* avec une femme qui tire de l'eau à un puits et deux bonshommes qui causent debout sur le chemin, offre le monogramme habituel : un petit T dans un grand D. Gravée à l'eau-forte par M. Lauters.

Grande *Kermesse* de van Helmont (Mathieu?), élève de David Teniers le jeune. Il y a peut-être cent personnages, en divers groupes, dont quelques-uns rappellent la manifique *Kermesse* de Rubens au Louvre (n° 462). Les figures ont environ 30 centimètres de hauteur et le tableau est large de près de 7 pieds. Un des personnages, en casaque noire et chapeau à larges bords, tenant une pipe dans sa main gantée, paraît être le portrait de l'artiste. Point de signature, apparente du moins.

Dans le livre sur les *Musées de la Hollande* [1], j'ai dit, à propos d'un Gonzales Coques du musée de La Haye, combien les tableaux de ce maître étaient rares,

[1] Voir pp. 297-301, où sont rassemblés tous les renseignements biographiques sur Gonzales. Seulement, j'ai retrouvé, depuis la publication de ce livre, la tradition du grand et curieux Gonzales du musée de La Haye. Il est décrit ainsi (n° 40) dans le catalogue de la vente Jacomo de Wit, Anvers 1741, où il fut payé 300 florins : « Une rare et très-capitale peinture, représentant un Cabinet de tableaux, les principales figures peintes par *Gonsaal*, les petits tableaux : des oiseaux, animaux et autres accessoires par Peeter *Gyssens;* une Femme nue par *Biset;* une Chasse au sanglier par *Boel;* un tableau par *Boyermans;* une Bacchanale par *Coetsiers;* une composition historique par *Eyckens* le vieux; le Jugement de Pâris par *Jordaens;* Vénus et Adonis par *van Opstal;* un petit tableau avec trois Femmes nues endormies par *den Duyts;* un petit paysage par *van Bredael* le vieux; avec diverses autres peintures et figures, d'histoire, de fruits, de fleurs, de paysage et de marine, etc. H. 6 pieds 1 pouce, L. 7 pieds 4 pouces. — Quelle charmante idée Gonzales avait eue-là, de requérir tant d'hommes de talent pour une œuvre collective! Et comme leur concours prouve bien aussi que maître Coques était un gentleman aimé et estimé de ses confrères!

même en Belgique, son pays; et, en effet, les musées d'Anvers et de Bruxelles n'en ont point. Depuis, j'ai trouvé un petit nid de Gonzales, à Bruxelles même, chez M. Bernard Dubus de Gisignies, qui en possède une demi-douzaine, mais d'une seule figure chacun.

Le tableau de la Galerie d'Arenberg a trois personnages : le Christ, en robe lilas et manteau rouge, assis au milieu ; à droite, Marie-Madeleine, assise, les mains croisées sur le giron; elle a une robe de soie jaune d'or et des manches bleu tendre; figure exquise de distinction, comme un van Dyck; à gauche, Marthe, en costume très-simple, debout près d'une table à tapis gris couverte d'oiseaux morts et de fruits; car nous sommes dans l'intérieur domestique, où le Christ visitait son amie Madeleine et la défendait affectueusement contre les reproches de Marthe, la ménagère. La maison est assez comfortable et bien garnie de provisions : sur le parquet, des paniers pleins de fruits; au lambris, derrière le Christ, un tableau représentant le *Sacrifice d'Abraham*. A gauche, ouverture sur une autre pièce où l'on aperçoit une cheminée et des figurines; à droite, sur un jardin luxueux, avec fontaines, arbres et fleurs, et quantité d'oiseaux.

Ces accessoires paraissent être de van Kessel, ou peut-être de Peter Gyzels, qui a souvent collaboré avec Gonzales; l'architecture est de Hendrik van Steenwijk le jeune. Il y a, au Louvre (n° 504), un tableau du même sujet et de composition analogue, où l'architecture est aussi de van Steenwijk, mais où les personnages sont de Cornelis Poelenburg.

Ici, les figures de Gonzales Coques sont de sa seconde manière, si fine et si élégante, après qu'il eut quitté le style de son maître et beau-père, David Ryckaert, pour chercher van Dyck.

Nous n'avons découvert ni signature, ni marque ou monogramme quelconque d'aucun des trois maîtres qui ont contribué à cette œuvre charmante.

Descamps parle d'un « bon tableau de Gonzales Coques, représentant Notre-Seigneur, Madeleine et Marthe, avec un fond riche et bien terminé, » qui était, de son temps, « chez M. le Lormier, à La Haye. » C'est presque certainement le tableau aujourd'hui dans la Galerie d'Arenberg. Le catalogue de la vente W. Lormier [1], La Haye 1763, attribue les accessoires à Brvegel de Velours. Le tableau fut vendu 260 fl., très-haut prix pour l'époque. C'était sans doute Brvegel qu'on payait, car il était alors un des peintres les plus recherchés de la double école hollandaise et flamande.

De tous les tableaux flamands de la galerie, le plus curieux, non pas le plus cher cependant, est l'*Atelier de Craesbeek*.

Joost van Craesbeek lui-même, vu de dos, en veste couleur chamois, manches et culotte verdâtres (on reconnaît déjà les tons d'Adriaan Brouwer et de Frans Hals), belle toque bleue à plumes sur son épaisse chevelure, est assis à gauche, devant son chevalet, et il

[1] Suivant le catalogue de cette vente, Peeter Neefs aurait fait quelquefois l'architecture dans les tableaux de Gonzales.

esquisse au crayon blanc sur une toile; tout près de lui, bien à sa main, un grand pot — un double litre au moins — sur un tabouret. — On peut avoir besoin de se rafraîchir. Car il fait chaud à travailler, par cette vive lumière qui vient d'une haute fenêtre cintrée, au-dessus de la tête du peintre, et d'une ouverture à sa gauche.

Ce qu'il va peindre sur sa toile, c'est un groupe attablé au milieu de l'atelier : trois hommes et deux femmes; un des hommes, le plus rapproché du peintre et vu de face, pince de la guitare; un autre, vu de dos, se retourne en avançant son verre, comme s'il portait un toast; gentilshommes cette fois, avec fraises ou cols rabattus; — de l'autre côté de la table, les deux femmes : l'une, coiffée d'un chapeau de paille, lit un papier; à sa gauche, un homme, dont on ne voit que la tête couverte d'une toque, parle à la seconde femme, terrible commère, assise carrément, qui ne l'écoute point, et qui regarde l'artiste, et qui pourrait bien être Mme Craesbeek, car on la retrouve quelquefois dans les tableaux du boulanger.

Derrière Mme Craesbeek, — si c'est elle, — tout à fait à droite du tableau, un grand beau jeune homme, de profil, fume sa pipe, debout contre la haute cheminée. Il a un petit manteau à manches, d'un gris bleuté, et un chapeau à large bord rebroussé. Il peut avoir vingt-cinq ans environ, et il ressemble beaucoup à Adriaan Brouwer, tel qu'on le connaît par le superbe portrait de van Dyck.

Pour moi, c'est Brouwer, quoique la comparaison

d'une tête de profil avec une tête de trois quarts soit délicate. Mais il y a des traits qui ne trompent point, et ceux de Brouwer dans le portrait de van Dyck sont assez caractérisés pour qu'on les reconnaisse sous tous leurs aspects : les sourcils bombés et proéminents, le nez bien attaché et droit, les lèvres fortes et généreuses, le menton ample; un port de tête fier et délibéré. C'est lui.

A cet angle du tableau, au premier plan, une table couverte d'un tapis bleuâtre, sur laquelle un fouillis de brosses, de palettes, de livres, de papiers, et une sphère. Que diable Craesbeek et Brouwer pouvaient-ils étudier sur cette sphère?

Pour fond, frappé d'une vive lumière, la muraille, d'un gris vert clair, tout unie et sans accessoires, sauf un petit pot, dans une gentille petite niche, et une grande carte géographique, accrochée à un clou. Décidément nos deux amis, le Hollandais et le Flamand, avaient envie d'aller courir le monde, pour apprendre comment on peint — et comment on boit — dans les divers pays. On s'instruit toujours en voyageant. Le malheur fut pour Brouwer qu'il s'instruisit trop avec les galantes Parisiennes, et qu'il en mourut, à ce qu'on dit.

La signature en initiales : J. V. C. B. est au bas à gauche, derrière Craesbeek, dans l'ombre, sur une espèce de pan de porte.

Ce tableau a été exposé, en 1855, au Palais Ducal, où il y avait encore un autre beau Craesbeek, peint pour les ancêtres du comte Vilain XIIII.

Il ne faut pas croire que la vie et les œuvres de Craesbeek soient très-bien connues, même en Belgique, ni surtout par les biographes et critiques qui se sont occupés de l'histoire de l'art dans les Pays-Bas. S'il est né à Bruxelles, on n'en est pas absolument sûr; M. Wauters, l'archiviste de la ville, nous en découvrira peut-être quelque jour les preuves. Ce qu'il y a de sûr, c'est que Craesbeek a été reçu maître peintre dans la gilde de Saint-Luc d'Anvers, en 1633-1634; un an après Teniers; deux ans après Brouwer, leur maître à tous deux, malgré la dénégation du catalogue d'Anvers, relativement à Teniers.

Le conseiller Mols, qui a publié cette date de la réception de Craesbeek dans la gilde d'Anvers, date reproduite par M. Kramm, d'Utrecht, ajoute : « Il existait encore, en 1775, un bon portrait de Craesbeek, peint par lui-même, où il s'est représenté assis près d'une table couverte d'un tapis vert, appuyé sur le bras droit, la main gauche sur le genou, et regardant le spectateur. Il a l'air d'un fort gaillard, avec sa chevelure épaisse et crépue; il a la *trogne pleine* (*vol van tronie*), le corps solide... Il paraît âgé d'au moins quarante ans. »

C'est bien notre homme du tableau d'Arenberg, avec ses épaules de garçon brasseur, — *als een Brouwersknecht* [1], — comme dit, par calembour, le peintre I. J. Van Regemorter, à qui l'on doit cet autre rensei-

1 *Brouwersknecht*, écrit à dessein avec une capitale, peut vouloir dire : *compagnon de Brouwer* (le peintre), ou : *valet de brasseur*.

gnement traditionnel sur la demeure de Craesbeek à Anvers : « Le peintre Herreyns » — dit M. Van Regemorter, cité encore par M. Kramm, — « m'a raconté que son grand-père avait connu Craesbeek boulanger à Anvers, et demeurant Vieux-Marché-aux-Cordes, au coin de Vlaeykensgang, dans la maison où il y avait encore un boulanger en 1842. »

Si l'on en sait beaucoup plus que cela sur la biographie de Craesbeek, ce n'est pas moi qui le sais, et l'on doit vivement regretter, à son sujet comme au sujet de van Herp, qu'il n'ait point de tableau au musée d'Anvers et que les rédacteurs du catalogue de ce musée n'aient eu aucune occasion d'en dire quelque chose.

Et, par exemple, en quelle année Craesbeek est-il mort? Ce n'est pas en 1641 certainement, ainsi que l'écrivent les catalogues de Paris et de Vienne, puisqu'il est né vers 1608 et que le portrait décrit par le conseiller Mols accuse au moins quarante ans. Serait-ce en 1661, comme l'écrit le catalogue de Bruxelles? où a-t-il pris cette date?

Sur sa personne, du moins, nous sommes renseignés par le portrait du conseiller Mols et par celui de la Galerie d'Arenberg. Il paraît qu'il y en a d'autres encore : M. Kramm en possède un, dessiné, ressemblant au portrait gravé dans les *Splendeurs de l'art en Belgique* (Bruxelles, 1848). Descamps aussi en donne un, dessiné par lui-même (il ne dit pas où il a trouvé l'original), et qui représente un homme assez vieux.

Pour les œuvres et pour le monogramme, même

obscurité, même incertitude. On a, je crois, attribué très-souvent à Joost van Craesbeek, le boulanger d'Anvers, l'élève et l'ami d'Adriaan Brouwer, des tableaux d'un certain A. van Gaesbeeck, qui a peint très-misérablement dans la manière de Gerard Dov et de Slingeland. Au musée d'Amsterdam, l'année dernière, avant la publication de l'excellent nouveau catalogue rédigé par M. Dubourcq, on attribuait encore à Craesbeek, le boulanger, une mauvaise peinture sur laquelle j'ai signalé la signature du van Gaesbeeck. D'autres tableaux, dans des ventes anciennes et célèbres, portés à Craesbeek, sont encore presque certainement de l'imitateur de Gerard Dov; par exemple, celui de la vente Lormier, La Haye 1763, décrit (n° 100) comme étant « *dans la manière de Slingeland*, » celui de la vente Cauwerven, Leiden 1765, « un Ermite... *dans la manière de Gerard Dov* (n° 21), » que M. Kramm prend pour un Craesbeek d'Anvers.

L'embrouillement des monogrammes de Craesbeek n'est pas moins extraordinaire : Brulliot, Heller, et, d'après eux, Immerzeel, donnent un B accolé dans l'intérieur du croissant d'un grand C. — Gori et, d'après lui, Nagler prétendent que ce pourrait être la marque d'un Cornel Blecker,... dont l'existence n'est pas même prouvée! ou peut-être de Benjamin Cuijp, neveu d'Aalbert.

Nous citons, par curiosité, toutes ces tergiversations et toutes ces erreurs des biographes et des connaisseurs les plus érudits et les plus accrédités, pour montrer où en est encore l'histoire de l'art, même

quand il s'agit de maîtres qui n'ont rien de fantastique, comme le gros Craesbeek, fabricant de pain et de peinture, il n'y a que deux siècles, ici tout près, au coin du Vieux-Marché-aux-Cordes d'Anvers, et dont les tableaux — on en trouve — sont plus faciles à authentiquer que ceux de Raphaël.

Le tableau de la Galerie d'Arenberg a le mérite de fixer plusieurs de ces points, embrouillés comme à plaisir, concernant Craesbeek.

Premièrement, c'est un type de sa peinture, parfait, pur, extrêmement caractérisé. Quand on l'a bien vu, on reconnaîtra toujours et partout les œuvres, et le maître aussi, quoiqu'il ne se montre là que de dos. Mais il y a des hommes qui ont leur physionomie dans les épaules.

Secondement, le monogramme est décisif : J. V. C. B. — Joost van Craes-beek. Il paraît aussi que le tableau du musée de Vienne, « Trois soldats causant avec deux femmes, » etc., est signé des initiales du nom seulement : CB (p. 126 du catalogue de 1855).

Notre *Atelier de Craesbeek* offre encore un autre intérêt : il prouve, de toute évidence, que le chef-d'œuvre du Louvre (n° 97), intitulé *Craesbeke* (sic) *peignant un portrait,* n'est pas de Craesbeek, à qui le catalogue l'attribue, et que la description et l'attribution sont également erronées, comme je l'ai déjà montré ailleurs. Ce n'est point Craesbeek qui peint, ce n'est point son atelier, et l'homme qui pose n'est pas Brouwer.

Le peintre est, je pense, Brouwer lui-même, si mon

souvenir ne me trompe, et le modèle, le gentilhomme en chapeau à larges bords, est certainement maître Frans Hals ; on peut s'en convaincre par la comparaison avec ses portraits bien connus.

Je reviendrai, en toute occasion opportune, sur ce tableau du musée de Paris, jusqu'à ce qu'on l'ait enlevé à Craesbeek, de qui il n'est pas. Les fanatiques en peinture comprendront bien cette obstination. Et, pour éclairer les directeurs du musée de Paris, peut-être publierai-je bientôt une gravure d'après une photographie du tableau de la Galerie d'Arenberg.

Il ne nous reste plus, en peinture flamande, que des œuvres très-secondaires : deux pendants, paysages avec figures et animaux, de Bout et Boudewyns ; un *Combat de cavaliers*, du chevalier Breydel ; un petit *Intérieur de forêt*, par Brvegel de Velours ; un *Intérieur d'église*, par Peeter Neefs ; un paysage avec des baigneuses, attribué à Roelant Savery, mais signé d'un monogramme M. W. B. et daté 1629 ; deux Vues de village, qui paraissent être de M. Schoevaerdts, quoiqu'elles portent un monogramme, vrai ou faux : I B (Jan Brvegel ?) ; une *Madeleine*, en buste, de grandeur naturelle, attribuée à Otho van Veen ; et un petit *Intérieur de forêt*, qui doit être de David Vinckeboons, et qui contient sans doute quelque part son signe habituel, un pinson, parmi quantité d'oiseaux perchés sur les arbres.

ÉCOLE FRANÇAISE

L'école française, c'est-à-dire Watteau, tout seul. Un buste d'homme, par Rigaud, un petit paysage de Lantara et un buste de jeune fille, *attribué* à Greuze, ne comptent point.

Trois Watteau, c'est une curiosité en Belgique, où il y en a bien peu d'autres. Tous trois ont été peints pour l'hôtel d'Arenberg, dont les archives conservent encore le reçu du peintre. Je suppose qu'ils datent de l'époque où, après être sorti de chez Audran et avoir vendu, à grand'peine, 60 livres son premier tableau, le *Départ de troupes*, un petit chef-d'œuvre, gravé depuis par Cochin, Watteau revint faire un tour dans son pays, à Valenciennes, voisinage de propriétés de la famille d'Arenberg. Car ils sont de sa première manière

et n'ont pas encore l'ampleur magistrale qu'il acquit, un peu plus tard, après s'être formé dans la familiarité des grands maîtres, en étudiant la belle collection de Crozat, devenu son patron et son ami.

Watteau — on n'en est pas assez convaincu — est un artiste de qualité, et il ne faut pas le juger sur ses peintures de pacotille, décorations hâtives, dessus de porte ou de cheminée, ornements, emblèmes, arabesques, etc., dont il a fait un si grand nombre dans sa période primitive, lorsque, arrivant, sans ressources et sans recommandations, de sa Flandre française à Paris, il dut gagner sa vie avec des barbouillages de toile. Qui a vu ses belles œuvres, telles que les *Amusements champêtres,* des collections de Vaudreuil, de Montalot, cardinal Fesch, et appartenant aujourd'hui à lord Hertford, et quelques autres merveilles renfermées dans les galeries anglaises, par exemple chez M. Baring à Londres, trouve que Watteau, malgré son originalité si tranchée et un peu maniérée sans doute, a beaucoup d'analogie avec plusieurs des coloristes les plus exquis de toutes les écoles, avec Rubens, avec Paolo Veronese, avec Velazquez. Il en a la finesse de ton, les hardies combinaisons de couleur, les accents subtils et justes. Son maître, son initiateur, — s'il avait eu d'autre maître que son propre génie, — serait Rubens. Comme praticien, il tient plus à Rubens qu'à personne, et il a parfois, dans ses grandes peintures, des ciels splendides et des fonds de paysage qui rappelent les *Jardins d'Amour* de Rubens. Mais n'est-ce pas un demi-Flamand que Watteau, par son origine, et même par la liberté

familière de ses sujets? Seulement, nous sommes à Paris, au commencement du XVIIIe siècle, dans la société où règne le Régent et où régnera bientôt la marquise de Pompadour.

Watteau est une singulière et brusque révolution dans l'école française! Il naissait au moment où allaient mourir Le Brun et Mignard qui remplissent le XVIIe siècle; où venaient de mourir Poussin et Claude, d'ailleurs plus Italiens que Français; où, se traînant à la suite de l'*illustre monsieur* Le Brun et des *immortels* Carrache, l'école n'avait plus qu'un vain apparat, — ni inspiration, ni caractère, ni esprit. Il semblait que la société française en fût à ce point de je ne sais qu'elle comédie italienne, où le personnage chargé du grand rôle, après beaucoup d'embarras, s'avance majestueusement au bord de la scène et demeure immobile et morne sous son masque et ses amples draperies. Qu'y a-t-il? L'acteur, caché sous le mannequin, et qui l'avait fait mouvoir, s'esquivant par une trappe inférieure du théâtre, a laissé la défroque vide et il reparaît subitement — en arlequin!

N'est-ce pas Watteau jaillissant tout à coup derrière le fantôme de Charles Le Brun!

Louis XIV était à sa fin, et le symptôme de ce qui allait suivre ses dernières années si tristes et si sombres, c'est Watteau.

Il faut remarquer que Watteau a peint dix ans sous Louis XIV et Mme de Maintenon, et qu'il mourut tout jeune, — à trente-sept ans, — sous la Régence, en 1721. Mais toute l'école Louis XV va sortir de lui.

Chardin est déjà peintre, Natoire aussi; Boucher et Carle van Loo sont en train de le devenir; Greuze et Fragonard ne sont pas loin. L'école Louis XIV n'a plus de vrais représentants; car Rigaud et Largillière, quoique ayant appartenu au pompeux XVIIe siècle, enjambent jusqu'à la moitié du XVIIIe, et servent de transition entre les deux sociétés si différentes, entre les deux styles d'art.

Quand on jette un coup d'œil sur la série et la transformation d'une école quelconque de peinture, on s'assure qu'elle est toujours le reflet de la civilisation de son pays. Et n'est-il pas étonnant qu'il y ait encore des historiens et des critiques qui contestent cette vieille et banale formule : « L'art et la littérature sont l'expression de la société. » Est-ce que Raphaël ne symbolise pas très-bien le siècle de Léon X, Charles Le Brun le siècle de Louis XIV, Tiziano l'aristocratie vénitienne, van Dyck la cour de Charles Ier, Rembrandt les Provinces-Affranchies, — Watteau la Régence d'Orléans?

Le *Peintre des fêtes galantes,* — ce fut le titre de Watteau après la mort de Louis XIV, — le peintre de *l'Ile de Cythère,* de tant de pastorales voluptueuses, de tant de pasquinades vives et spirituelles, était tout mélancolique, — qui le croirait! Mais qui devinerait le seigneur Teniers dans ses paysanneries grotesques et dans ses kermesses dévergondées?

Deux des Watteau de la collection d'Arenberg sont un peu libres. Du moins, on pourrait les intituler : *Mystères de la toilette.* C'est pourquoi, peut-être, ils n'ont pas aujourd'hui la publicité de la galerie et sont

conservés au fond des appartements privés. Mais, en conscience, il n'y a pas de mal à ce qu'une jolie femme se baigne chez elle, en hiver, ou dans la pièce d'eau de son parc, en été. Tels sont les sujets des deux pendants : *le Bain chaud* et *le Bain froid*.

Le premier montre un intérieur de cabinet de toilette, très-coquet, avec lambris à niches cintrées et sculptées à l'entour, dans l'une desquelles une vasque de fontaine; à droite, une chiffonnière élégante, surmontée d'une glace ; à gauche, un divan et un pliant. Au milieu, la jeune femme sort du bain, et naturellement sans aucuns voiles; elle est assise sur sa baignoire et vue de face, attendant qu'une soubrette, debout, de profil, un peu en arrière à droite, lui présente le premier vêtement de fine batiste. Cette fillette, en corsage gris tendre, est exquise de mouvement et de couleur. A gauche, une autre soubrette, en rose, se penche, tenant à la main une draperie; en avant, une servante accroupie, vêtue en paysanne, glisse des mules de Cendrillon sous les petits pieds de la femme nue. C'est le groupe principal.

Au premier plan, une troisième soubrette, en robe bariolée, rouge et citron, prend des boîtes de senteur sur la chiffonnière. Du même côté à droite, tout au fond, dans la pénombre, une quatrième *meschine* soulève indiscrètement le rideau d'une fenêtre, et, derrière la vitre, on aperçoit la tête curieuse d'un jeune amoureux. Aussi ce tableau a-t-il, je crois, pour titre consacré : *la Surprise au bain*.

Mais, dans *le Bain rustique,* titre sous lequel est gravé

le pendant, il y a surprise en plein air, tout comme dans le boudoir. Au lieu d'un intérieur mystérieux, — ces intérieurs sont très-rares dans l'œuvre de Watteau, — nous sommes sous un bocage d'arbustes. A gauche, une fontaine capricieusement sculptée, dont l'eau jaillissante forme un petit lac entouré de gazon. Sur la vasque de la fontaine, un dauphin monté par un Amour. L'eau occupe le premier plan du tableau, sauf un bout de terrain dans l'ombre, sur lequel grimpe une femme, vue de l'avant en raccourci, enveloppée de draperies couleur feuille-morte. Sur l'autre bord, une femme, en simple peignoir, sort du bain, mettant son genou sur l'herbe. Derrière elle, nage un barbet dont on ne voit que la tête velue.

Au milieu, groupe de quatre femmes : une, assise sur un petit tertre, les jambes nues, écartées, n'a encore eu le temps que de s'entortiller de draperies blanches et roses, couleur de sa peau ; à sa gauche, une autre femme, debout, en corsage jaune et jupon bleuté ; à sa droite, un peu en arrière, deux femmes nonchalamment étendues sur l'herbe.

Fond de grands arbres légers et fantastiques ; mais il y a pourtant une petite percée sur le ciel, et, entre les branchages d'une haie, deux têtes regardent les baigneuses.

Le Bain rustique a été gravé par Antoine Cardon et « *Dédié à son Altesse Madame la Duchesse d'Arenberg, Princesse du Saint-Empire Romain, Duchesse d'Arschot et de Croy, née Comtesse de la Marck, Grande d'Espagne de la première classe,* etc. »

Ces deux pendants sont d'une conservation extraordinaire, et il ne paraît pas qu'on y ait touché depuis qu'ils sont venus directement de l'atelier de Watteau à l'hôtel d'Arenberg. Si lord Hertford les connaît, il doit avoir grande envie de les avoir, et il en donnerait volontiers des mille livres sterling.

Le troisième Watteau a aussi été gravé par Antoine Cardon, presque de la grandeur de la peinture, sous le titre : *La Signature du contrat de la noce de village*, avec une dédicace « *A Son Altesse Mgr le Duc d'Arenberg, Chevalier de la Toison d'Or*, etc., » et l'inscription : « *Tiré de son cabinet et gravé d'après le tableau original peint par Ant. Watteau.* » Une centaine de figurines dans une espèce de parc avec fontaines, cottages, tentes, bouquets de grands arbres et un fond de feuillages azurés. Tous ces petits groupes sont fort occupés : on cause, on boit, on danse, on festoie, on *fait la noce* enfin. C'est très-gai et très-spirituel, mais un peu mince d'exécution. Je n'ai pas vu les reçus, qui doivent porter la date de la peinture (non signée — Watteau ne signait point), mais elle est certainement de sa première jeunesse. On y trouve encore l'influence des improvisateurs de panneaux décoratifs, dans les femmelettes un peu poupées d'éventail, dans le dessin des extrémités et dans les traits du visage, à peine marqués par quelque touche de vermillon.

A propos d'une composition analogue qui est au musée de Madrid, M. L. Clément de Ris a écrit dans l'*Artiste*, du 30 janvier dernier : « ... De ce tableau, connu sous le nom de *la Mariée de village*, et dont il

reste une grande gravure de Cochin, la Galerie du prince d'Arenberg à Bruxelles possède une répétition que je ne crois pas originale, mais qui offre plus de personnages que le tableau de Madrid, qui lui-même en a moins que la gravure. » M. Clément de Ris se trompe : le tableau de la Galerie d'Arenberg est parfaitement original, quoique d'une qualité secondaire, il est vrai; à défaut de sa tradition authentique, de la gravure de Cardon avec ses inscriptions sacramentelles, et du caractère même de la peinture, qui ne permettent aucun doute sur son originalité, viendraient en preuves les différences de composition et les différences de dimension. Le tableau de Madrid n'a que 1 pied 8 pouces de haut sur un peu moins de 2 pieds de large; le tableau de Bruxelles a 65 centimètres de haut et 92 centimètres de large, c'est-à-dire presque un tiers en sus; et les figures y sont beaucoup plus nombreuses. Je n'ai jamais eu la chance de voir ce Watteau d'Espagne, ni, hélas! le musée de Madrid, le plus beau du monde! Mais je suppose, si répétition il y a, que ce serait plutôt le tableau de là-bas qui répéterait celui de la Galerie d'Arenberg, d'autant qu'il paraît être d'une qualité bien supérieure, suivant l'impression de M. Clément de Ris, — et par conséquent d'une date postérieure.

PORTRAITS

Nous passons, de propos délibéré, un certain nombre de tableaux qui peuvent plaire pour l'ameublement des maisons, mais qui n'existent pas dans le grand panorama artiste et qui ne méritent pas l'honneur de tenir place dans les galeries, où l'on cherche et où l'on doit chercher l'expression d'une originalité quelconque en peinture : une demi-douzaine de pastiches par l'Allemand Dietrich, dont une copie de la délicieuse petite *Madeleine* couchée, du musée de Dresde; deux espèces de pastiches de Willem Mieris, par un autre Allemand qui a signé : *Joh. Basilius Grundmañ,* 1758; un pastiche d'Aalbert Cuijp, par Jacob van Stry, de Dordrecht, 1756-1815; une marine, pastiche de Backhuisen, par un autre Hollandais, Johannes Christiaens

Schotel, aussi de Dordrecht, 1787-1838 ; un *Pâturage*, pastiche de van der Does, ou de je ne sais qui, par Ommeganck, etc., etc.

Hélas! l'Allemagne depuis la Renaissance, la Hollande et la Belgique depuis leur grand XVIIe siècle, n'ont plus eu de peintres. Il est entendu que nous ne parlons pas des contemporains, à qui il est permis d'avoir des visées vers la postérité. L'Allemagne, la Belgique, la Hollande peuvent s'imaginer qu'elles ont aujourd'hui des Dürer, des Rubens et des Rembrandt. Mais, en fait d'art et de littérature, comme en fait de morale et de justice, il n'y a de valables que les jugements portés sur le mort, selon la méthode des Égyptiens. Et, parmi les morts des récentes écoles du Nord, aucun n'a laissé un nom historique à enregistrer dans le grand livre des maîtres.

Quelques portraits, sans avoir une valeur d'art, offrent, du moins, un intérêt à cause des personnages qu'ils représentent.

La Galerie d'Arenberg possède les portraits authentiques des deux dernières reines de France avant la révolution de 89 : la comtesse du Barry et Marie-Antoinette.

Mme du Barry est peinte en bacchante, le sein nu, par P.-J.-C. François, élève de A. C. Lens. Figure de grandeur naturelle, en buste, sur une toile ovale. C'était au moment où, revenant d'Allemagne, elle passait à Bruxelles pour retourner à Paris, en pleine révolution. Sans doute elle ne devinait pas le sort qui l'attendait dans la grande ville où elle avait eu autrefois une si brillante existence.

Marie-Antoinette, au contraire, est peinte en triste victime, déjà détachée du monde. Sur son petit bonnet tout simple est fixé un voile noir dont les bouts se croisent en avant de la taille. Son sein et son cou sont couverts d'un fichu blanc, maintenu par une épingle, le fichu et l'épingle qu'elle porta à son dernier jour! Tout le costume est d'ailleurs celui qu'elle ne quittait plus, au Temple, après l'exécution de Louis XVI. Ces détails historiques ont été notés par le prince Auguste d'Arenberg, qui avait connu la reine dans les splendeurs de Versailles et de Trianon.

Le catalogue de 1829 donne les renseignements suivants sur cette œuvre précieuse : « Le peintre Kokarski, se trouvant deux fois de service au Temple comme garde national, après la mort de Louis XVI, parvint chaque fois à y voir la Reine. Il avait déjà peint le portrait de cette princesse en 1780; il traça le dessin de celui-ci bien exactement jusqu'aux détails mêmes de ses vêtements, exécuta plus tard ce tableau, qu'il tint longtemps caché, et le vendit enfin au prince Auguste d'Arenberg, lorsque celui-ci fit un voyage à Paris en 1805. »

La figure est au quart de grandeur naturelle à peu près, en buste court, sans mains, tourné de trois quarts à droite. Les traits doivent être fort ressemblants : des yeux à fleur de tête, d'un bleu très-clair, les paupières grasses, le nez aquilin mais court, des lèvres assez épaisses, un menton lourd et carré; la physionomie noble, froide, peu mobile. C'est bien la tête historique, connue par de nombreux portraits peints, gravés,

sculptés. Le tableau a été exposé en 1855 à l'exhibition du Palais Ducal à Bruxelles.

Deux portraits, d'un grand caractère, sont ceux de deux des ancêtres de la famille d'Arenberg : Guillaume, dit le Riche, duc de Clèves, de Berg, de Juliers, comte de la Marck et de Ravensberg, à l'âge de 75 ans, en 1591, comme en témoigne une inscription sur la peinture ; Jean-Guillaume, fils du précédent, et le dernier de la branche aînée des de la Marck, avec son inscription : *Anno* 1599. *Ætatis* 36. Deux rudes hommes. Ces portraits sont gravés par Crispin de Passe.

Un petit portrait de Maximilien d'Autriche, grand-père de Charles-Quint, était attribué par le catalogue de 1829 à Albrecht Dürer. Mais il n'a d'autre mérite que d'offrir l'image d'un personnage historique.

Dans les appartements, on trouve encore quelques autres portraits et même quantité de tableaux de toute sorte, anciens et modernes, des batailles, des sujets mythologiques par Franck et Brvegel, des Teniers que nous avons déjà signalés, des vues de monuments historiques, des paysages, etc.

TABLEAUX DES ÉPOQUES PRIMITIVES

De plus, une autre collection, distincte de la Galerie et classée dans une grande pièce à part, est composée uniquement de tableaux des époques primitives, qu'on appelle *gothiques*, bien mal à propos. C'est à M. De Brou, familier de ces maîtres précieux, qu'il appartient d'en rédiger le catalogue. Nous n'en donnerons ici qu'une indication sommaire, suffisante néanmoins pour en faire deviner l'importance.

Deux vieux panneaux, très-épais, peints à la détrempe par un artiste de l'école florentine originelle, étaient attribués par M. Waagen, de Berlin, et par M. Passavant, de Francfort-sur-Mein, à Cimabue lui-même ; mais, au revers d'un des panneaux, on a découvert le nom du donateur, fra Guido, ainsi que son portrait agenouillé

et la date 1303. Suivant M. De Brou, cette date est du temps.

Il y a encore quelques autres tableaux florentins et plusieurs grandes compositions de l'école de Cologne.

L'œuvre la plus magnifique peut-être de la collection est une Madone, avec une cour de neuf saintes à ses côtés. Suivant l'habitude, très-injuste et surtout très-fallacieuse, d'attribuer toujours un *chef*-d'œuvre à un *chef* d'école, M. Waagen nommait Jan van Eyck comme auteur de cette merveille. C'est aussi beau que les van Eyck certainement, mais, sauf les détails des fleurettes qui ont de l'analogie avec la manière du grand maître de Bruges, tout le reste est différent de style, de tournure et d'expression. Je crois que M. De Brou a mis la main sur une gravure du xve siècle, qui l'aidera à authentiquer cette belle Madone.

Un autre chef-d'œuvre, une Madone aussi, avec un volet en grisaille, est attribué à Memling. C'est superbe, mais pas de Memling. — Mostaert, plutôt.

On attribuait à Martin Schön un petit tableau excellent : le *Christ à table avec quelques disciples*. Mais il paraît que M. De Brou a encore découvert du nouveau sur le véritable auteur de cette peinture. Une autre *Cène,* avec les douze apôtres, et pour fond une cheminée de style Renaissance, se rapproche assez du délicieux maître de Colmar.

Une brillante peinture de van Coninxloo, avec signature en toutes lettres et date bien claire, c'est précieux. De Jan Gossaert (Mabuse), un triptyque, signé et daté pareillement. Un autre triptyque, avec de belles

grisailles au revers des volets, passe pour être de van Orley. Les volets ne sont pas de la même main que le panneau central.

Parmi les innommés, un petit tableau en hauteur, Saint Christophe, l'enfant Jésus sur les épaules, traversant un torrent entre des rochers, est incontestablement de Joachim Patenier. Le fond de paysage est fin et lumineux ; la figure du saint rappelle un peu Memling. Car Patenier semble avoir cherché Memling dans la plupart de ses petites compositions religieuses : le prince Albert en possède plusieurs de ce style, dans sa galerie de Kensington. Patenier est très-rare en Belgique; le musée d'Anvers a une petite *Fuite en Égypte,* signée : OPVS. JOACHIM. D. PATINIR ; le chevalier Camberlyn, un petit paysage, très-riche et très-varié. Y en a-t-il d'autres dans quelques collections particulières? Quant au prétendu Patenier du musée de Bruxelles (n° 335), *la Vierge aux Sept Douleurs,* elle n'est pas du maître de Dinant.

COLLECTIONS DIVERSES

Mais les collections de tableaux ne sont pas les seules richesses artistiques de l'hôtel d'Arenberg. Marbres et plâtres, antiquités, bijoux, meubles sculptés, vases, médailles, estampes, manuscrits, miniatures, que de trésors !

La collection de monnaies, spéciale aux duchés et comtés possédés par les de la Marck et les d'Arenberg, est très-complète en ce qu'elle est, et sans doute unique.

La collection d'estampes a une réputation bien méritée, surtout pour ses eaux-fortes des maîtres hollandais et flamands. L'œuvre de Rembrandt, entre autres, quoiqu'il y manque certaines pièces capitales, compte

parmi les plus beaux qu'il y ait en Europe, bien entendu après ceux du musée d'Amsterdam, du Cabinet de Paris, du British Museum de Londres et de quelques collections anglaises.

Les bijoux, on les a vus à l'exhibition du Palais Ducal à Bruxelles, avec un choix de manuscrits des onzième, douzième, treizième, quatorzième, quinzième et seizième siècles. C'est à faire envie aux musées les plus splendides. Et que de raretés dans la bibliothèque, en exemplaires xylographiques ou en éditions des premiers temps de la typographie!

Si l'on passe dans les salles consacrées à la sculpture, on trouve Michel-Ange, du moins les plâtres des grandes figures destinées au tombeau de Jules II. A l'époque où le duc Prosper d'Arenberg rapporta d'Italie ces colosses, moulés sur les marbres originaux, c'était bien curieux. Depuis, la plupart des musées et des académies de l'Europe ont pu obtenir ces *fac-simile.* Quel enseignement pour les sculpteurs de tout pays, — qui ne semblent pas en avoir beaucoup profité!

Ah! quelles sont grandioses les quatre statues couchées, le Crépuscule et le Jour, deux figures mâles, — l'Aurore et la Nuit, deux figures de femmes. L'Aurore est une jeune fille, fraîche et pure, et voluptueuse à son réveil. Elle soulève mollement le voile qui recouvre sa tête. La vie circule sous sa peau chaste et veloutée. C'est d'une grâce incomparable, si ce n'est à la hardiesse du style. La Nuit est une femme d'un type plus

puissant. Elle dort, la tête appuyée sur le bras gauche, le corps tourné dans une attitude superbe. La Nuit est, à mon sentiment, le chef-d'œuvre plastique de Michel-Ange. Mais, bah! quand on regarde quelques autres de ses créations, le Laurent de Médicis par exemple, — *il Pensieroso,* — on est pris aussitôt du même enthousiasme. Il n'y a point à classer dans son admiration les choses qui sont souverainement belles.

Ce qu'on peut dire de Michel-Ange cependant, c'est qu'il domine à lui tout seul la statuaire de la Renaissance, quoiqu'il ait eu sans doute d'illustres précurseurs, comme les Pisani, Ghiberti, Donatello, etc., et d'habiles continuateurs, non-seulement en Italie, mais en France et partout, jusqu'au grand Puget. Dans la peinture, il n'en est pas tout à fait de même : Raphaël, si sublime qu'il soit, ne résume pas, à lui seul, le XVI[e] siècle italien; il faut admettre, sur le même plan, Léonard de Vinci, Corrége, Titien; et peut-être encore, à côté deux, André del Sarte et quelques autres; et si l'on regarde ailleurs, dans l'espace et dans le temps, il faut ajouter Albrecht Dürer pour Allemagne, Rubens pour la Belgique, Rembrandt pour la Hollande, Velazquez pour l'Espagne; si bien que les représentants de la peinture moderne forment une pléiade : ne dit-on pas les « sept grands dieux » de la peinture, — *Dii majores?* un écrivain français, M. Théophile Gautier, va même jusqu'à en élire une douzaine. Tandis que la sculpture moderne, c'est une individualité qui suffit à la représenter uniquement : Michel-Ange. Les autres statuaires ne sont qu'au-dessous de lui, — *Dii minores.*

Sans compter qu'en peinture aussi l'auteur du *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine est l'égal, quoique non pareil, de l'auteur des Stanze du Vatican.

Près des grandes figures du tombeau de Jules II, ou plus exactement des tombeaux de Laurent et de Julien de Médicis, est la grande Vierge tenant sur ses genoux le Christ mort, cet autre chef-d'œuvre de Michel-Ange, exécuté à l'âge de 84 ans! pour Saint-Pierre de Rome, où il est encore. Puis, quelques plâtres d'après des antiques, et quelques marbres originaux.

En même temps que les plâtres de Michel-Ange, le duc d'Arenberg avait aussi rapporté d'Italie la reproduction des portes du Baptistère de Florence, par Lorenzo Ghiberti. Ces *portes du Paradis,* comme les appelait Michel-Ange, ont été dressées et encastrées sur le palier du grand escalier qui conduit précisément à la galerie de tableaux. Noble introduction au sanctuaire dont nous avons essayé de faire connaître les trésors!

DEUXIÈME PARTIE

CATALOGUE

DE LA

GALERIE D'ARENBERG

ÉCOLE HOLLANDAISE

ASSELIJN (Jan), né à Diepen [1] 1610, mort à Amsterdam 1660. Élève d'Izaias van de Velde.

1. *Site d'Italie.*

D'un côté, des ruines, une immense arcade, plusieurs personnages. De l'autre côté, une anse avec un bateau, puis la mer, et une côte montagneuse.

Signé.

Hauteur 40 centimètres 1/2. Largeur 62 c. Toile.

N° 4 du catalogue de 1829.

BACKHUIZEN (Ludolf), né à Emden (Hanovre) 1631, m. à Amsterdam 1709. Élève d'Allart van Everdingen.

[1] Suivant son inscription au registre de la bourgeoisie d'Amsterdam : « Joannes Asselijn, van Diepen, 24 januarij 1652. » — (Voir la brochure hollandaise de M. Scheltema sur Rembrandt, p. 69, et la traduction française annotée par W. Burger.)

2. *Flotte en pleine mer.*

A gauche, un grand navire, savamment exécuté; un petit, à droite; plusieurs autres, à des plans plus reculés. Peint d'une touche ample et magistrale, d'un ton juste et vigoureux. Le ciel est un peu lourd; le premier plan, un peu noir. Les nuages sont modelés comme des boules de neige.

H. 109 c. L. 158 c. Toile.

Nous avons conservé l'attribution à Backhuizen, quoique, à notre avis, cette peinture ne soit pas de lui, et même ne lui ressemble point. Elle ne ressemble point non plus à Willem van de Velde. — De qui est-elle?

— 3. *L'Approche de la tempête.*

Mer agitée. Un bateau suivi de sa chaloupe, un brick poussé par le vent, autres navires de guerre; à droite, une barque de pêcheurs. Au fond, plusieurs petits bâtiments. Ciel nuageux et noir.

Signé : *Backhuisen.* 1696.

H. 58 c. L. 87 c. Toile.

Exposé au Palais Ducal, à Bruxelles, en 1855.

BERCHEM (Nicolaas), né à Haarlem 1623, m. à Amsterdam 1683. Élève de plusieurs maîtres.

4. *La Tonte des moutons.*

Paysage italien, avec fond de hautes montagnes. Effet de matin. Au milieu, premier plan, une femme debout, de profil à droite, portant sous son bras gauche un agneau, cause avec un berger qui tond une brebis.

Près de lui, une vache couchée ; plusieurs moutons, etc. Bonne qualité, mais un peu vide et un peu froid.

Signé au bas à gauche.

H. 65 c. L. 73 c. Toile.

N° 5 du cat. de 1829.
Exposé au Palais Ducal en 1855.
« Excellent exemplaire du maître, » dit Smith, n° 223.

BERCKHEIJDEN (GERRIT), né à Haarlem 1645, m. à Haarlem 1698.

5. *Vue d'un canal en Hollande.*

A gauche, un quai et des maisons ; au second plan, un pont. Maigre d'exécution et très-sec.

Signé.

H. 62 c. L. 87 c. Toile.

N° 7 du cat. de 1829.
Exposé au Palais Ducal en 1855.

BERCKHEIJDEN (HIOB), né à Haarlem 1637, m. à Haarlem 1693.

6. *Cour intérieure de la Bourse d'Amsterdam.*

Au premier plan, grandes arcades supportées par des colonnes. Entre ces arcades on voit l'intérieur de la cour, quadrilatère formé par des bâtiments pareils avec des galeries à arcades, tout autour, un peu exhaussées au-dessus du niveau de la cour. A gauche, se dessine sur le ciel le petit campanile à horloge, qui surmonte une des ailes de l'édifice ; au fond de la cour, plusieurs groupes d'hommes qui causent ou qui se promènent ; à droite, sous les arcades latérales, cinq autres figurines,

dont un balayeur. Le soleil, venant de gauche, frappe d'une vive lumière l'extérieur des arcades de ce côté.

Au coin gauche du bas, belle signature : *HBerckeijde.* (Le B accolé à l'H). A° 1678.

H. 95 c. L. 121 1/2 c. Toile.

Vente Antoni Daems, Amsterdam 1706, ... 360 fl. [1].
N° 6 du cat. de 1829.
Voir la 1re partie, p. 48-49.

BORSSUM (ABRAHAM VAN), Hollandais ; milieu du XVIIe siècle ; a imité Aalbert Cuijp et Aart van der Neer.

7. *Le Cheval noir.*

Il se dessine de profil à gauche, sur un fond de paysage. Un canal, des prairies, quelques maisons, un moulin à vent, etc.

Signé à droite : *AVBorssem f.*, l'A, le V, le B, accolés et formant monogramme.

En bas, à gauche, est une fausse signature : *Paulus Potter.*

H. 19 c. L. 20 c. Bois.

N° 8 du cat. de 1829.
Voir la 1re partie, p. 52.

BOTH (JAN), né à Utrecht vers 1610, m. après 1650. Élève d'Abraham Bloemaert.

8. *Paysage italien.*

Au milieu, en avant, groupe de grands arbres et un fouillis de plantes et de buissons. Sur un chemin, gisent

[1] Fl. pour florins; fr. pour francs; liv. pour livres sterling; gs pour guinées.

des troncs d'arbres renversés; un homme, couvert d'une peau de mouton et monté sur son mulet, cause avec un pâtre; à droite, un jeune garçon tire après lui son mulet. Paysage très-accidenté. Au fond, horizon de montagnes. Effet de soleil couchant. Les figures sont d'Andries.

Signé : *JBoth fe.*, le J accolé au B.

Gravé à l'eau-forte par Jan.

H. 116 c. L. 105 1/2 c. Toile.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

BROUWER (Adriaan), né à Haarlem 1608, m. à Anvers 1640. Élève de Frans Hals.

9. *Intérieur de cabaret.*

A gauche, en avant, groupe de cinq hommes assis, qui boivent, braillent et fument. Vers la droite, un autre homme, debout, de profil, s'appuie contre un pilier, auquel est accroché un pot. Tout à fait à droite, au second plan, une porte par laquelle sort un homme. Au milieu, dans le fond, une cheminée et cinq personnages : un homme embrasse une femme debout; un homme debout cause avec une femme assise et vue de dos; un autre homme boit à même un pot. Superbe qualité du maître.

Le monogramme AB (les deux lettres accolées) est au bas du pilier.

Dulwich Gallery, près Londres, possède une répétition de ce tableau.

H. 31 c. L. 40 1/2 c. Bois.

N° 10 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Le *Groupe de soldats,* que Brouwer peignit en prison, à Anvers, et qui le fit reconnaître de Rubens, est censé, suivant une vieille tradition rapportée par plusieurs biographes, avoir été toujours à l'hôtel d'Arenberg, jusqu'au bombardement de Bruxelles en 1699. Descamps dit même qu'on l'y voyait encore en 1754. Mais cette tradition ne semble pas confirmée par les souvenirs de la famille d'Arenberg.

Voir la 1re partie, p. 58.

CAPPELLE (JAN VAN DE), d'Amsterdam, où il fut reçu bourgeois en 1653.

10. *Vue de l'Escaut,* aux environs de Bats.

Calme. Beaucoup de bateaux à l'ancre. A gauche, une chaloupe pleine de personnages; en avant, à droite, une petite barque, quittant le rivage; digue, maisons, etc. Premier ordre du maître.

Signé : *J. V. Cappelle,* sans date.

H. 62 c. L. 84 c. Toile.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Voir sur van de Cappelle la 1re partie, p. 57-58.

CUIJP (AALBERT), né à Dordrecht 1605, m. à Dordrecht 1683. Élève de son père Jacob Gerritz.

11. *Départ de l'hôtellerie.*

A la porte d'un grand bâtiment, deux hommes à cheval; un troisième, tenant son cheval par la bride. Au second plan, un homme à cheval passe un gué. Au fond, des ruines, quelques bouquets d'arbres, et, à l'horizon, des collines. Première manière du peintre. Assez froid.

(Smith, n° 213?)

H. 54 c. L. 43 1/2 c. Bois.

N° 19 du cat. de 1829.

— 12. *Intérieur d'écurie.*

Avec un cheval blanc, de profil à droite, devant sa mangeoire. Il a sur le dos une housse rouge.

H. 27 c. L. 37 c. Bois.

N° 20 du cat. de 1829.

— 13. *Intérieur d'écurie.*

Avec un cheval noir, de profil à gauche; un petit garçon, vu de dos, en veste rouge, le tient par la bride.

Pendant du précédent. Ils sont tous deux de la première manière du maître.

N° 21 du cat. de 1829.

DOV (GERARD), né à Leiden 1613, m. à Leiden 1680. Élève de Rembrandt.

14. *La Mère de Gerard Dov? — L'Avare?*

Une vieille femme, en cornette blanche, caraco violet, la tête de trois quarts à droite, est assise dans un fauteuil, devant une table à tapis perse, couverte de pièces d'or; de la main gauche, elle tient un sac; sa petite main droite, exquise, est étalée sur la table. Au fond, vers la gauche, derrière la femme, dans une pièce reculée, on aperçoit deux petites figures d'hommes, assis près d'une fenêtre, examinant des livres et des papiers ouverts sur une table. En avant, à droite, un grand rideau, et sur le parquet un grand bassin en métal; à gauche, un livre ouvert sur le parquet.

Sur un papier, près du sac posé sur la table, la signature: GDOV. 1658.

H. 38 c. L. 29 1/2 c. Bois.

Provenant de la galerie de Lucien Bonaparte.

DOV (attribué à).

15. *Un vieil Ermite.*

En froc, lunettes sur le nez ; il lit dans un livre qu'il tient ouvert sur ses genoux ; il est assis près d'un arbre desséché. La figure est coupée au-dessous du genou. Fond de ciel. Peinture maigre et mesquine, qui pourrait être de van Staveren, élève et imitateur de G. Dov.

Sur la tranche du livre est une petite signature, qui a presque l'air d'être authentique : Gdov.

H. 25 c. L. 20 c. Bois.

N° 23 du cat. de 1829.

On attribue encore à Gerard Dov, dans la collection, un petit portrait de femme, en buste, avec une fausse signature à gauche, et le pendant, un portrait d'homme.

EVERDINGEN (Allart van), né à Alkmaar 1621, m. à Alkmaar 1675. Élève de Roelant Savery et de Pieter Molyn.

15. *Cascade.*

L'eau tombe en écumant, de gauche à droite, et couvre le premier plan, sauf un repoussoir de rocs et de terrains sombres, suivant l'habitude du maître, dans ses tableaux comme dans ses eaux-fortes. Au second plan à droite, un chalet, des moutons, un berger et une bergère ; à gauche, des rocailles et une grange en planches. Au troisième plan, rideau de grands arbres parmi lesquels des pins. C'est un de ces sites du Nord affectionnés par le peintre.

Exécution ferme, large, vaillante. Il y a sous les grands arbres des coups de lumière qui rappellent Hobbema. Tableau de premier ordre.

Signé : V. EVERDINGEN, sur une grosse pierre à droite en avant du torrent.

H. 62 c. L. 81 c. Toile.

Nº 26 du cat. de 1829.

HAEFTEN (Nicolaas van), né à Gorcum...

17. *La Marchande de poisson.*

Assise sous l'auvent de sa boutique, près d'une caque de harengs, où, de la main droite, elle en prend un qu'elle montre en l'air.

Daté 1704, sur le banc où la femme est assise.

H. 32 1/2 c. L. 24 1/2 c. Toile.

Nº 30 du cat. de 1829.

Bartsch cite de van Haeften deux eaux-fortes datées, l'une 1701, l'autre 1694 avec le nom en toutes lettres : *NVHaeften*, les trois lettres capitales formant monogramme.

Voir la 1re partie, p. 54.

HALS (Frans), né à Malines 1584, m. à Haarlem 1666. Élève de Carel van Mander.

18. *A votre santé!*

Un homme à barbe, tenant de la main droite un pot, ôte, avec la main gauche, son chapeau à larges bords; il retourne la tête en souriant. Figure presque à mi-corps, de grandeur naturelle, et tournée à gauche. Magnifique exécution, d'une ampleur et d'une certitude incomparables.

H. 70 1/2 c. L. 59 1/2 c. Toile.

Nº 32 du cat. de 1829.

HALS (FRANS) FRANSZOON, né à Haarlem...

19. *Deux Enfants qui chantent.*

Ils sont en buste, de grandeur naturelle, tournés à droite. L'un tient de ses deux mains un papier de musique et chante en riant, la bouche en l'air. L'autre appuie sa main droite sur l'épaule de son camarade et se penche vers le papier de musique. Fond de mur uni et clair, contre lequel un pot est accroché à un clou. Peinture très-vive et très-adroite, dont l'exécution rappelle beaucoup celle de Frans le père ; mais le dessin des mains est plus petit, plus faible.

A gauche, vers le bas, le monogramme FF., un H se trouvant formé entre les deux F. Ce monogramme donne donc : Frans Hals *Franszoon* — fils de Frans, le grand maître de Haarlem.

Pendant du tableau précédent.

H. 70 1/2 c. L. 59 1/2 c. Toile.

N° 31 du cat. de 1829, où le tableau est attribué à Frans le père. Voir sur les Hals la 1re partie, p. 68 et suivantes.

HEIJDEN (JAN VAN DER), né à Gorcum 1637, m. à Amsterdam 1712.

20. *Vue d'un quai d'Amsterdam.*

Au premier plan, le canal, avec deux bateaux ; puis, sur le quai, derrière les arbres qui le bordent, une rangée de maisons, d'une architecture très-variée. Figurines exquises (dix-sept), par Adriaan van de Velde. A droite, au détour d'une rue, on découvre un petit carrosse à deux chevaux blancs, microscopiques. Très-fine qualité.

H. 37 c. L. 45 c. Bois.

C'est probablement le n° 75 de Smith, provenant de la vente G. van der Pot, Rotterdam 1808, — 1,095 fl.

N° 35 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

HEIJDEN (attribué à VAN DER).

21. *Paysage.*

Sur le devant, un canal avec un bateau où sont quatre personnages en costume du commencement du XVIIIe siècle. Au second plan, les grands arbres d'un parc, quelques animaux, etc.

Signé : VH. Ce monogramme paraît assez authentique, mais il n'est guère possible qu'il se rapporte à Jan van der Heijden, quoique le payage soit très-fin de ton.

H. 21 1/2 c. L. 30 c. Bois.

N° 36 du cat. de 1829.

HELST (BARTHOLOMEUS VAN DER), né à Haarlem 1613, m. à Amsterdam 1670.

22. *Portraits d'un magistrat et de sa femme.*

Ils sont assis l'un près de l'autre, vus presque de face, de grandeur naturelle et à mi-jambe. L'homme est en noir, la femme, en corsage noir avec garnitures de plumes bleues, jupon de satin blanc, broché d'or. A gauche, près de l'homme, une table à tapis rosâtre sur laquelle sont ses gants et son chapeau. En avant, un épagneul et deux lévriers coupés par la bordure. Les têtes se dessinent sur le ciel; mais à gauche est un fond de parc avec plusieurs figurines, une voiture à quatre chevaux, des chiens, etc.

A droite est la signature : *B. Van der Helst f.* 1666.

Tableau très-important du maître, très-savant, très-ferme, un peu lourd. Les bras nus et les mains de la femme sont excellents. Les fonds avec les petites figures sont aussi très-adroitement peints. Peut-être sont-ils d'un autre artiste?

H. 134 c. L. 161. Toile.

— 23. *Portrait d'un magistrat.*

De grandeur naturelle. Jusqu'aux genoux. Il est assis, tourné à droite, près d'une table couverte d'un tapis rouge, la main droite sur le bras du fauteuil, la gauche contre sa poitrine. Vêtement noir, amplement drapé. Rabat blanc, uni, coupé carrément. La tête, presque de face, se dessine sur un rideau rouge. A droite, ouverture sur un fond de paysage.

A l'angle du haut, à droite, la signature coupée par le cadre : *B. Van der H....* 166.

H. 124 c. L. 103 1/2 c. Toile.

N° 33 du cat. de 1829.
Exposé au Palais Ducal en 1855.
Voir sur van der Helst la 1re partie, p. 71 et suivantes.

HOBBEMA (MEINDERT).

24. *Paysage.*

Au milieu, une passerelle sur un ruisseau qui occupe tout le premier plan à droite. Au delà du ruisseau, pays bocager, et tout au fond une ville dont on aperçoit les édifices. A gauche, un chemin bordé de grands arbres, qui arrive jusqu'à l'angle inférieur de la toile. Sur le chemin viennent un paysan en veste rouge et

culotte bleue, et une paysanne avec un tablier jaune. Quelques autres figures, plus petites, sont dispersées dans le paysage : un homme sur la passerelle; plus loin, des bûcherons qui brûlent du bois, ce qui a fait intituler le tableau par Smith (n° 72) : *les Brûleurs de charbon de bois.*

A gauche en bas, sur le terrain, une signature qui paraît fausse, ce qui, bien entendu, ne fait rien à l'originalité de la peinture.

H. 49 c. L. 65 c. Toile.

Coll. du baron d'Armant, 1825 (acheté par M. Stanley)... 75 gs.
N° 37 du cat. de 1829.

HONDECOETER (Melchior de), né à Utrecht 1636, m. à Utrecht 1695. Élève de son père et de J. B. Weenix.

25. *La Poule blanche.*

La poule blanche et ses poussins, un coq, des canards, une pie, etc.; tous de grandeur naturelle. Exécution large et magistrale.

Gravé par J. B. Tetar van Elven.

H. 119 c. L. 135 c. Toile.

N° 38 du cat. de 1829.

HONTHORST (Gerard), né à Utrecht 1592. Élève d'Abr. Bloemaert.

26. *Un Homme de guerre*, endormi sur un tambour.

Il est casqué et armé. La figure, de grandeur naturelle, n'est vue que jusqu'aux genoux.

H. 106 c. L. 81 c. Toile.

N° 39 du cat. de 1829.

HOOCH (PIETER DE), né en 1628 [1]?

27. *Intérieur de salon.*

Une jeune femme, vêtue d'un caraco de velours rouge bordé d'hermine, assise près d'une fenêtre dans une salle dallée de marbre, tient de la main gauche un livre. Près d'elle, un enfant, vu de dos, en robe jaune-citron, joue avec un cerceau. A gauche, une table, couverte d'un tapis perse, et une chaise garnie de cuir; au-dessus, contre le lambris, un tableau représentant la Délivrance d'Andromède. Au milieu, ouverture sur une cour dallée de rouge et de blanc, dans laquelle s'éloigne, en pleine lumière, un gentilhomme qu'on voit de dos. En avant, sur le parquet noir et gris, une petite levrette et un singe. Belle qualité.

H. 57 1/2 c. L. 75 1/2 c. Toile.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

JARDIN (KAREL DU), né à Amsterdam, vers 1630? m. à Venise 1678. Élève de N. Berchem.

28. *Halte de cavaliers.*

Un gentleman sur un cheval tourné à gauche, un autre descendu de son cheval qu'on voit de croupe; un peu en arrière, une lady à cheval. Plusieurs piqueurs.

[1] Dans son ouvrage faisant suite à celui d'Immerzeel, M. Christiaan Kramm, d'Utrecht, cite une note du *Nederlandsche Kunstspiegel* (Miroir de l'art hollandais), 1845, d'après laquelle « Pieter de Hooge serait né vraisemblablement en 1628. » Ce qu'il y a de sûr, c'est que plusieurs des meilleurs tableaux de Pieter de Hooch sont datés de 1658, et par conséquent la date de naissance 1643, consignée par Descamps, Pilkington, Fiorillo et autres biographes, est fausse.

A droite, l'auberge; à gauche, paysage avec fond de montagnes. Exécution très-libre et qui indique un tableau non terminé. — Smith, n° 65.

H. 40 1/2 c. L. 50 1/2 c. Toile.

N° 40 du cat. de 1829.

— 29. *Portrait de vieillard.*

En buste, de grandeur naturelle. Il est assis et il lit dans un livre. Pourpoint violet, manteau verdâtre. Extrêmement fini. Cela fait songer à Balthazar Denner.

H. 70 c. L. 65 c. Toile.

N° 41 du cat. de 1829.

KONINCK (PHILIP), né à Amsterdam 1619, m. à Amsterdam 1689. Élève de Rembrandt.

30. *Paysage.*

Site de Hollande. Pays plat, où zigzague une rivière qui vient en biais, de gauche à droite, jusqu'au premier plan. On aperçoit à des plans successifs, très-éloignés, les sinuosités de la rivière, qui sans doute va se jeter à la mer, car on devine des dunes à l'horizon, bien loin, bien loin. Les pâturages sont entrecoupés de petits arbres, de saules, de buissons. En avant, à gauche, une bande de terrain dans l'ombre, avec un grand arbre, fait repoussoir à cette étendue plane qui semble peinte au vol. A droite, deux petits pêcheurs. Dans la prairie de l'autre côté de la rivière, un troupeau de moutons et un petit berger.

Grande et superbe peinture, où l'on admire surtout

le ciel et l'eau. C'est peint d'une pâte abondante, d'une touche sûre et ferme.

H. 132 1/2 c. L. 162 c. Toile.

N° 43 du cat. de 1829.

Voir la 1re partie, p. 22-23.

LINGELBACH (JOANNES), né à Francfort-sur-Mein 1625, m. à Amsterdam 1687.

31. *Marine.*

Au premier plan, la plage avec plusieurs figures. Quelques barques de pêcheurs près du rivage. Plus loin, un grand navire.

Signé du monogramme.

H. 27 c. L. 30 c. Toile marouflée.

N° 46 du cat. de 1829.

MAES (NICOLAAS), né à Dordrecht 1632, m. à Amsterdam 1693. Élève de Rembrandt.

32. *Portrait de Nicolas Heinsius?*

Le personnage, en pied, au tiers de grandeur naturelle, tout vêtu de noir, est assis, presque de face, dans son cabinet de travail, près d'une table couverte d'un tapis rougeâtre uni. Sa main gauche est repliée contre sa poitrine, sa main droite appuyée au bras du fauteuil. Sur la table, deux livres ouverts, un encrier et des papiers avec des sceaux de cire rouge-sang. Sur un coin du tapis, qui traîne par terre, est couché un petit carlin couleur chamois. Au-dessus de la table, un rideau feuille-morte, haut relevé par un cordon à glands. En arrière, une bibliothèque garnie de livres.

A gauche, une porte en arcade ouverte, par laquelle on aperçoit une enfilade de chambres. Au-dessus du cintre de la porte, sur lequel est écrit : ADX. VTRVMQVE PARATVS, est posé un buste de femme, en plâtre. En avant, au premier plan, sur le parquet, une sphère et deux livres, l'un portant pour titre : *Atlas*.

Belle peinture, lumineuse, abondante, ferme et simple. Les vêtements noirs, la bibliothèque d'un gris jaunâtre, les demi-teintes du fond, l'effet de clair sous l'arcade, tout est d'un ton superbe.

La signature est sur une espèce de pancarte accrochée à la bibliothèque : MAES Ano 1656. Maes n'avait alors que vingt-quatre ans, et tenait encore à l'école de Rembrandt.

H. 98 c. L. 91 1/2 c. Toile.

N° 49 du cat. de 1829.
Voir la 1re partie, p. 24 et suivantes.

— 33. *Portrait d'homme.*

De grandeur mi-naturelle. En buste. Longue perruque; draperie violette. Au fond, percée de ciel violâtre. Seconde manière du maître, après sa transformation dans l'école d'Anvers.

Signé : MAES, l'M formant aussi un N pour le prénom, et daté 1676.

H. 44 c. L. 34 1/2 c. Toile.

MATHON (attribué à), imitateur de Gerard Dov.

34. *La Cave.*

Dans une cave voûtée, une servante s'est endormie

sur une barrique. Un homme arrive, une chandelle à la main. Au second plan est posée, par terre, une lanterne allumée. Double effet de lumière. Triste peinture, à la suite de Schalcken.

H. 46 c. L. 39 c. Bois.

N° 52 du cat. de 1829.

MEER (Jan van der) de Delft, né à Delft, en 1632? m. avant 1696.

35. *Portrait de jeune fille.*

En buste, grandeur naturelle, de trois quarts à gauche. Elle a les cheveux relevés à la chinoise, une perle à l'oreille. Un pli de draperie jaune retombe en arrière de sa tête. Une draperie bleu clair, qui enveloppe le torse, laisse apercevoir un bout de main. La physionomie est extraordinaire de finesse et d'expression. Fond sombre.

En haut, à gauche, signé :



H. 46 c. L. 35 c. Toile.

N° 53 du cat. de 1829.

Voir la 1re partie, p. 27 et suivantes.

METSU (Gabriel), né à Leiden 1615, m. à Amsterdam, après 1667.

36. *Le Billet doux.*

Jeune femme assise, et vue jusqu'à mi-jambe, de

profil à gauche, devant un guéridon sur lequel est un grand vase de fleurs. Elle a sur la tête un capuchon blanc. Une grande pèlerine blanche couvre toute sa taille et ne laisse voir qu'un peu de corsage rose tendre et des manches du même ton; jupon gris-perle. Sa main gauche tient un livre ouvert sur ses genoux. De la main droite avancée, elle prend un billet que lui présente un page, vu en pied, le chapeau à la main, en arrière du guéridon, à gauche. Fond de jardin et d'édifices qu'on aperçoit à travers une arcade. Peinture fine, harmonieuse, exquise. — Smith, nº 70.

Signé sur le guéridon : G. METSŪ.

H. 25 c. L. 25 c. Bois.

Vente par M. Stanley, 1815	200 gˢ.
M. Lerouge, 1818	5,080 fr.
La douairière Borel.	»

Exposé au Palais Ducal en 1855.

MIEREVELD (Michiel), né à Delft 1567, m. à Delft 1641. Élève de A. van Monfort (Blockland)?

37. *Portrait d'homme.*

En buste, de grandeur naturelle, tourné de trois quarts à droite. Tête énergique. Peinture ferme et simple, d'un grand caractère.

H. 60 c. L. 46 c. Bois.

Nº 55 du cat. de 1829, comme Miereveld; attribution très-douteuse.

MIERIS (Willem van), né à Leiden 1662, m. à Leiden 1747. Élève de son père Frans.

38. *Un Homme et une femme à une fenêtre.*

H. 22 c. L. 14 c. Bois.

Nº 56 du cat. de 1829.

— 39. *Un Homme tenant un coq.*

H. 31 c. L. 25 c. Bois.

N° 57 du cat. de 1829.
Provenant de la coll. du prince de Kaunitz-Rittberg.

MOUCHERON (FREDERIK), né à Emden (Hanovre) 1633? m. à Amsterdam 1686. Élève de Jan Asselijn.

40. *Le Pont.*

Au premier plan, un troupeau de vaches, suivi du pâtre monté sur son âne, passe un gué. Au second plan, vers le milieu, grande arche d'un pont, sous laquelle on aperçoit des montagnes à l'horizon. Les animaux et la figure sont de N. Berchem.

Signé.

H. 35 c. L. 46 c. Toile.

N° 58 du cat. de 1829.

MUSSCHER (MICHIEL VAN), né à Rotterdam 1645, m. à Amsterdam 1705. Élève de Metsu.

41. *La bonne Mère.*

Femme assise, tenant un baby. A droite, un autre enfant dans son berceau, et, au premier plan, un épagneul. A gauche, une table couverte d'un tapis verdâtre, avec des pots. Au fond, une porte au milieu du lambris.

Signé et daté : *M. v. Musscher.* A° 1685.

H. 50 c. L. 41 c. Toile.

Vente Vrancken, Lokeren 1837. . . 1,275 fr.

NEER (AART VAN DER), né à Amsterdam 1619, m. à Amsterdam 1683.

42. *Marine,* au clair de lune.

A droite, une grande barque à voile; à gauche, près du rivage, un petit bateau; au fond, on aperçoit quelques voiles, et à l'horizon une bande de terre. Effet merveilleux. Peinture exquise, par frottis légers. Elle rappelle un peu Salomon Ruijsdael et van Goijen dans leurs meilleures œuvres.

Signé du double monogramme AV DN et daté 1644.

H. 44 c. L. 37 c. Bois.

N° 60 du cat. de 1829.

NEER (Eglon van der), né à Amsterdam 1643, m. à Dusseldorf 1703. Élève de son père et de Jacob van Loo.

43. *Le Goûter.*

Une femme assise tient sur son genou un plat d'argent. A sa droite, un enfant debout; à gauche, une table à tapis perse, sur laquelle est un plat de fruits. En arrière, dans la demi-teinte, un homme. Froid, sec, maigre.

Gravé par W. Vaillandt.

H. 26 c. 2/3. L. 29 c. 2/3. Bois.

Malgré la gravure, l'attribution à Eglon van der Neer ne nous semble pas absolument certaine. Le tableau tient moins à Eglon van der Neer qu'à l'école de Netscher, lequel, d'ailleurs, avait cherché, comme Eglon, à se former d'après le style de Terburg.

OCHTERVELT (Jacob [1]). Élève de Metsu?

44. *Intérieur de cuisine.*

[1] Les catalogues de Dresde et de Francfort-sur-Mein donnent pour prénom: Jan.—Ochtervelt n'a, je pense, jamais signé son prénom en toutes lettres, mais les Hollandais l'appellent, en général: Jacob. — Le catalogue de Gotha enregistre un Ochtervelt daté 1685. C'est la dernière date que je connaisse de lui.

Une cuisinière, debout, vue jusqu'à la cheville, et tournée vers la gauche, prépare des poissons sur une table. Derrière la table, une tête de petit garçon qui regarde en riant. Fond de lambris tout uni, gris clair, contre lequel est accroché un tableau. A droite, une porte fermée.

Signé dans le fond : J. OCHTERVELT F.

H. 43 c. 1/2. L. 35 c. Bois.

N° 88 du cat. de 1829.

OSTADE (ADRIAAN VAN), né à Lubeck 1610, m. à Amsterdam 1685. Élève de Frans Hals.

45. *Intérieur d'estaminet.*

Autour d'une table, cinq personnages. Une femme, en pleine lumière, tient un papier et chante. Devant elle, à gauche, un vieux joueur de violon, debout. En arrière, un homme, coiffé d'un chapeau, tient un pot; un autre est accoudé sur la table; un autre, en veste bleue, est vu de profil. Au premier plan, un chaudron, un tabouret en triangle, sur lequel un verre plein et une pipe. Au fond, à droite, une cheminée près de laquelle deux hommes allument leur pipe. Premier ordre du maître. Un chef-d'œuvre. — N° 157 de Smith, qui donne de fausses dimensions.

Sur le manteau de la cheminée, signé : AVOSTADE. 1655.

H. 47 c. 1/3. L. 52 c. Bois.

Coll. W. Smith, Londres 1819 . . .	250 gs.
— Erard, Paris	10,020 fr.
— Vrancken, Lokeren 1838 . . .	13,000 fr.

— 46. *Un Fumeur.*

Tourné à gauche, accoudé sur le battant inférieur de sa porte et tenant de la main droite sa pipe, il regarde en souriant. Il a un chapeau grisâtre, des manches vertes, un surtout violacé. La porte est surmontée d'un auvent en demi-cercle, autour duquel circule une vigne. — Smith, n° 141.

Signé : A. OSTADE, sur le chambranle de la porte, au-dessus de la tête du bonhomme.

H. 27 c. L. 22 c. Bois.

Collection D. Jongh, Rotterdam 1810 . . .
— Comte Pourtalès, 1826 . . . . 17 gs.
N° 61 du cat. de 1829.
Exposé au Palais Ducal en 1855.

PALAMEDES (STEVENS) PALAMEDESZOON, né à Londres 1607, m. à Londres 1638. Élève d'Izaias van de Velde.

47. *Le Coup de pistolet.*

Combat de cavaliers. A droite, groupe principal : un cavalier armé de toutes pièces et casqué, monté sur un cheval pie, tire un coup de pistolet contre un cavalier qui fond sur lui, l'épée à la main ; celui-ci, en chapeau gris à plumes, est monté sur un cheval blanc. Beaucoup d'autres combattants; des chevaux morts renversés par terre. A gauche, au premier plan, un étang dans lequel sont engagés quelques chevaux ; plus loin, de petits cavaliers qui s'enfuient.

Signé : PALAMEDES PALAMEDESSEN. 1634.

H. 38 c. 1/2. L. 54 c. Bois.

POELENBURG (Cornelis), né à Utrecht 1580, m. à Utrecht après 1666. Élève d'Abr. Bloemaert.

48. *Paysage avec des baigneuses.*

H. 16 c. L. 22 c. Cuivre.

Nº 64 du cat. de 1829.

POORTER (Willem de)? Élève de Rembrandt? de Frans Hals? d'Anton Palamedes?

49. *Un Gentilhomme debout.*

La main droite appuyée sur une canne, la main gauche faisant un geste vers le fond, où, dans l'ombre, on aperçoit, au second plan, une femme accroupie et un homme, devant du feu. Le gentilhomme est coiffé d'un chapeau verdâtre, à bord retroussé. Il porte un pourpoint couleur chamois, et des bottes à chaudron. Le terrain du premier plan est frappé de lumière, tandis que tout le fond est sombre.

Signé à gauche, en pleine pâte : WP B*f*. Le P est accolé au W.

H. 32 c. L. 24 c. Bois.

Voir la 1re partie, p. 55-56.

POTTER (Paulus), né à Enkhuizen 1625, m. à Amsterdam 1654. Élève de son père Pieter.

50. *Le Repos près de la grange.*

A droite, un hangar en planches et couvert de chaume, près duquel un grand hêtre peu branchu, un tronc de saule, et en arrière quelques feuillages; à la porte de la grange, deux moutons couchés. En avant, une vache rousse, couchée, la tête de face, et, tout à

fait au premier plan, une souche d'arbre et quelques plantes.

Le groupe principal, presque au milieu, à gauche de la vache couchée et en avant du hêtre, est composé d'une paysanne conduisant à la lisière un baby, et causant avec un pâtre dont la grosse tête souriante est de face. Derrière eux, un cheval dont on ne voit que la croupe ; un peu en avant, un mouton debout et vu par derrière, un bélier couché.

A gauche de ce groupe, au second plan, une femme, accroupie et la tête retournée, trait une vache rouge à tête blanche, de profil à droite. Près d'elle, deux béliers debout. A gauche, en avant, un mouton couché et un bélier debout, de profil à gauche. De ce côté, la vue s'étend sur des pâturages jusqu'à la ligne sinueuse de l'horizon, où sans doute sont les dunes.

Effet de soir. Ciel clair et argentin. Fond d'une extrême finesse. Les premiers plans, fermes, adroitement détaillés sans sécheresse. Partout, une touche juste, spirituelle. Couleur extrêmement harmonieuse. Conservation extraordinaire. — Smith, nº 22.

Sur la grange, signé : *Paulus Potter* 1653, — l'année qui précéda sa mort.

Gravé par Voght dans la *Galerie Lucien Bonaparte.*

H. 32 c. 1/2. L. 27 c. Bois.

Collection	Fabricius, Haarlem 1744	375 fl.
—	Randon de Boisset, 1777	4,000 fr.
—	Destouches, 1794	3,600 fr.
—	Vente publique à Amsterdam, 1803. .	8,100 gs.
—	Lucien Bonaparte, Londres (acheté par M. Stanley) 1816.	330 gs.

Acheté depuis par M. Nieuwenhuis, qui le revendit au prince Auguste d'Arenberg.
N° 65 du cat. de 1829.
Exposé au Palais Ducal en 1855.

POTTER (attribué à).

51. *Paysage et animaux.*

Un ruisseau où deux vaches jaunes viennent boire; au second plan, intérieur de forêt. Effet de soir.

Belle exécution perlée. On dirait une étude d'après nature. Ce tableau est assurément d'un maître très-fort. De qui?

H. 25 c. L. 22 c. Bois.
N° 66 du cat. de 1829, comme Paul Potter.
Voir la 1re partie, p. 42 et suivantes.

RIJN (Rembrandt van), né à Leiden 1608, m. à Amsterdam 1669. Élève de P. Lastman et de J. Pinas.

52. *Tobie rendant la vue à son père.*

En face d'une fenêtre à gauche, par où vient le soleil, le père est assis, la tête renversée en arrière, et son fils, lui appliquant les deux mains sur le front, fait l'opération sur l'œil droit avec un stylet [1]. La vieille mère, de profil à droite, tient entre ses deux mains la main de l'aveugle. A gauche, l'ange, de face, vêtu de blanc, les ailes étendues, dans la pleine lumière. Plus à gauche, dans le coin ombreux, deux figures assises, un homme et une femme. A droite, au pre-

[1] Smith (n° 52) dit erronément que Tobie oint les yeux de son père.

mier plan, un chien barbet; au second plan, un homme sous un escalier; en arrière, cheminée, avec marmite sur le feu. Contre les lambris, dans la demi-teinte, sont suspendus des oignons et divers ustensiles. Le plafond, très-haut, est formé avec des charpentes, des pailles, etc.

Le jeune Tobie porte un turban et des moustaches. Sa tête, vue presque de face, est penchée au-dessus de celle du vieil aveugle, largement peinte comme une tête de grandeur naturelle.

Signé, en toutes lettres, et daté 1636? le dernier chiffre peu lisible.

Gravé par Marcenay. Le même sujet, avec des différences, a été gravé par Greenwood.

H. 48 c. L. 39 c. Bois.

Collection Gildemeester, 1800 . . . . . 1,005 fl.
— George Hibbert, 1829 . . . . 105 g^{s}.

Acheté de M. Nieuwenhuis, par le prince Auguste, postérieurement au catalogue de 1829.

Voir la 1re partie, p. 17 et suivantes.

RUIJSDAEL (Jacob), né à Haarlem vers 1630, m. à Haarlem 1681.

53. *Le Torrent.*

La cascade au milieu. A gauche, groupe d'arbres. A droite, une maison couverte de chaume, et sur un chemin un troupeau de moutons avec le pâtre et la bergère. Excellentes figurines, largement peintes, — par qui? Tableau important, et d'une bonne conservation.

Signé, à gauche : *Ruisdael,* l'R formant un monogramme composé de J et de v (Jacob van Ruisdael).

H. 100 c. L. 87 c. 2/3. Toile.

— 54. *Entrée de forêt.*

En avant, à gauche, une mare, puis deux grands chênes, puis des arbres et une éminence. A droite, quelques troncs d'arbres, un grand pin. Au milieu, sur un chemin, s'en vont un homme à cheval et un homme à pied ; plus loin, un petit cavalier et deux figurines.

Signé du monogramme.

H. 53 c. L. 66 c. 1/2. Toile.

— 55. *L'Hiver.*

Une chaumière; à droite, un fond de village; à gauche, une éminence et des arbres fouettés par le vent. Plusieurs figurines.

Signé en toutes lettres au bas à gauche, sur les terrains.

H. 41 c. L. 36 c. 2/3. Toile.

SCHALCKEN (GODFRIED), né à Dordrecht 1643, m. à La Haye 1706. Élève de Samuel van Hoogstraten et de Gerard Dov.

56. *Diogène cherchant un homme.*

Tourné de trois quarts à gauche, il tient des deux mains sa lanterne; deux chandelles sont suspendues à un bouton de sa casaque. Près de lui, un jeune homme avec des oreilles d'âne. Derrière lui, quelques

têtes goguenardes. Figure de grandeur naturelle, en buste.

Smith, n° 102.

H. 78 c. L. 62 c. Toile.

N° 72 du cat. de 1829.

— 57. *Le Médecin empirique.*

Il est assis, regardant une fiole. A droite, debout, la fillette qui le consulte fait des mines et lève les yeux en l'air. Derrière le médecin, dans l'ombre, un petit garçon qui rit.

H. 29 c. L. 22 c. Bois.

STEEN (Jan), né à Leiden vers 1626, m. à Leiden 1679. Élève de N. Knupper, d'Adriaan van Ostade? et de van Goijen.

58. *Les Noces de Cana.*

Immense salon, divisé par des arcades et décoré de guirlandes de fleurs, avec un grand rideau verdâtre, flottant à la partie supérieure de la toile. Au centre, sur une estrade entourée d'une balustrade, la table avec la mariée et les gens de la noce; c'est là que le Christ, debout, fait son miracle et touche des vases qu'un page a déposés en haut des degrés.

Autour de l'estrade sont rangées, à droite, à gauche, au fond, des tables où l'on fête la noce — et le miracle.

A droite, une fontaine où l'on puise l'eau, une entrée de cave d'où l'on monte des tonneaux, et, au-dessus, cinq ou six musiciens perchés sur une espèce de haut balcon.

Groupes de toute sorte, très-spirituels et très-libres.

En avant, une femme debout, buvant dans un long verre à pied, un personnage costumé en Folie, un petit garçon qui roule un tonneau, un autre qui fait boire une petite fille, etc.

Au coin gauche, premier plan, est Jan Steen lui-même, assis à table; il se retourne en riant, et saisit par le manteau un gros compagnon barbu qu'il veut faire asseoir. En face de lui est sa femme, le sein nu, allaitant un baby; un homme, s'inclinant narquoisement, lui présente un verre.

Quelques arcades et fenêtres de ce côté gauche s'ouvrent sur un parc dont on entrevoit les arbres.

Une des plus vastes et des plus importantes compositions de Jan Steen. Il est singulier qu'on n'y découvre point de signature, ni de monogramme, ni de date. —Smith, nº 98.

H. 133 c. L. 159 2/3 c. Toile.

Coll. Paillet, 1814. . . . . 8,870 fr.
— duchesse de Berry, 1837. . . 21,000 fr.

— 59. *L'Adoration des bergers.*

Sept petites figures. Très-faible.

Signé.

H. 17 c. L. 20 c. Bois.

Nº 75 du cat. de 1829.

Il y avait dans la Galerie d'Arenberg, en 1829, un autre Jan Steen : *l'Enterrement,* qui a reparu à l'exposition du Palais Ducal en 1855 (nº 115, appartenant alors à M. G. Couteaux).

TERBURG (Gerard), né à Zwolle 1608, m. à Deventer 1681. Élève de son père.

60. *Le Concert.*

Une jeune fille, assise sur une chaise à dossier d'étoffe rouge, près d'une table couverte d'un tapis turc, chante, tenant de la main gauche un papier de musique, et, de la main droite élevée, battant la mesure. Elle est vue de profil, tournée à gauche. Corsage jaune-serin, brodé de noir, jupe de satin blanc. Debout, un peu en arrière de la table, une autre jeune femme vue de face, en robe gris tendre, pince de la guitare. Toutes deux ont de longues boucles de cheveux blonds, descendant sur le cou.

Derrière la jeune fille assise, arrive un petit page en hauts-de-chausses gris et pourpoint chamois; chapeau sous le bras gauche, serviette sur le bras droit, il apporte un plateau. Fond sombre, avec les colonnes d'une haute cheminée à gauche, un rideau tombant perpendiculairement à droite, et, au milieu, un baldaquin vert.

Sur le barreau de la chaise, signé : G. T.

Répétition du *Concert* du Louvre, nº 528, avec des changements.

Smith a catalogué comme originaux les deux tableaux : nº 48, celui du Louvre; nº 44, celui de la galerie d'Arenberg.

H. 56 1/2 c. L. 46 c. Toile.

Nº 84 du cat. de 1829.
Voir la 1re partie, p. 39 et suivantes.

TERBURG (attribué à).

61. *Portrait de femme.*

A mi-corps, de grandeur naturelle, debout, de trois quarts à gauche. Elle a de longues boucles de cheveux tombant sur le cou; pèlerine blanche, unie, bordée de guipure, un nœud de ruban doré au corsage noir. La jupe entr'ouverte laisse voir un jupon rouge camellia, à broderies d'or et d'argent. Les deux mains sont croisées l'une sur l'autre; la droite, tenant un éventail; grandes manchettes bordées de guipures comme la pèlerine; bracelets de perles à quatre rangées.

Très-beau et très-simple. Les mains surtout sont superbes. Mais est-ce de Terburg? Lui et Metsu ont fait quelques portraits de grandeur naturelle. Il y a de Metsu, à la galerie Steingracht à La Haye, un portrait de jeune garçon, aussi à mi-corps et de grandeur naturelle, qui ressemble à celui-ci comme exécution.

H. 98 c. L. 70 1/2 c. Toile.

N° 85 du cat. de 1829, comme Terburg.

VELDE (ADRIAAN VAN DE), né à Amsterdam 1639, m. à Amsterdam 1672. Élève de Wijnants.

62. *Le Troupeau au repos.*

Près d'une hutte, à gauche, un berger et une bergère, et, en avant, le troupeau : un bœuf blanc, tacheté de roux, debout de profil à droite, en lumière; trois vaches couchées; un bouc et des moutons couchés. Fond de paysage des dunes. Effet de soir.

Signé : *A. V. Velde* 1665, ou 1668?

Smith, n° 140, et Nieuwenhuis, qui a possédé le tableau, disent qu'il est daté de 1668. On lit plutôt 1665.

H. 57 1/2 c. L. 70 c. Toile.

Collection de Monté, Rotterdam 1825 . . . 7,005 fl.

La coll. de Monté avait été achetée en entier, avant la vente, par M. Nieuwenhuis, à la vente de qui, en 1833, le tableau fut payé 455 gs.

— 63. *Le Taureau.*

Il est noir et blanc; debout, de profil à droite, devant une barrière de bois. Fond de paysage avec des arbres. Un peu sombre. Extrême vigueur de ton. Première force.

Signé à gauche, en bas : A. V. Velde. L'authenticité de la signature n'est pas incontestable.

H. 23 c. L. 35 c. Toile.

N° 91 du cat. de 1829.

VELDE (attribué à Adriaan van de).

64. *Paysage et animaux.*

De l'eau, un pâturage, des vaches.

H. 22 c. L. 32 c. 1/2.

N° 92 du cat. de 1829, comme peint en collaboration par Adriaan et Willem. Mais ni l'un ni l'autre n'ont mis la main à cette faible peinture, qui, pourtant, ne manque pas de finesse dans les fonds.

VELDE (Willem van de) le jeune, né à Amsterdam 1633, m. à Londres 1707. Élève de son père et de Simon de Vlieger.

65. *Le Coup de canon*

Temps calme. A droite, un grand vaisseau entre dans un port, en tirant une salve de canon; plusieurs autres navires à gauche. Effet de soleil couchant.

Signé à droite : *W. V. Velde f.* 1663, ou peut-être 67?

H. 40 c. 1/3. L. 58 c. Toile.

C'est probablement le nº 243 de la vente Braamcamp, lequel offre la même composition et a les mêmes dimensions. Payé 700 florins par Fouquet, à cette vente Braamcamp.
Exposé au Palais Ducal en 1855.

WIJNANTS (JAN), né à Haarlem vers 1600, m. à Haarlem après 1677.

66. *La Chasse au cerf.*

A gauche, monticules sablonneux, avec un groupe d'arbres. Derrière cette éminence, sur un chemin aboutissant à un étang qui occupe le premier plan à droite, des chasseurs à cheval et à pied poursuivent un cerf et une biche. Ces figurines et les animaux sont d'Adriaan van de Velde. Exquis.

H. 27 c. L. 39 c. Bois.

Nº 100 du cat. de 1829.
Exposé au Palais Ducal en 1855.

WILLAERTS (ADAM), né à Anvers 1577, m. à Utrecht après 1645?

67. *Un Port.*

Mer clapotée. Plusieurs navires à trois mâts. Un gentilhomme va s'embarquer dans une chaloupe qui vient le prendre. Beaucoup de personnages sur le quai; à gauche, quelques maisons et une tour.

Signé à gauche, en bas, sur un coin de maison dans

l'ombre : A. W. 1622 (?), l'A étêté, comme celui du monogramme d'Albrecht Dürer.

H. 43 c. 1/2. L. 95 c. Bois.

N° 94 du cat. de 1829.

WOUWERMAN (JAN), né à Haarlem 1629, m. à Haarlem 1666. Élève de son frère Philips et de Wijnants.

68. *Paysage.*

A droite, un groupe de grands arbres, et, vers le milieu, un chemin par lequel arrive un cavalier. A gauche, au premier plan, des troncs d'arbres abattus, et, au delà d'une bruyère, des fonds très-fins.

Excellente peinture, d'une touche perlée, d'une pâte solide, d'une conservation parfaite. L'exécution, aussi bien que la composition, rappelle Hobbema. Le petit cavalier paraît être de Jan lui-même.

Signé à droite, au bas : J W.

H. 32 c. 1/2. L. 37 c. Bois.

N° 99 du cat. de 1829.
Voir la 1re partie, p. 64-65.

WOUWERMAN (PHILIPS), né à Haarlem 1620, m. à Haarlem 1668. Élève de son père et de Wijnants.

69. *Les Maux de la guerre.*

Au milieu, de profil à gauche, sur un cheval couleur chamois, le capitaine d'une troupe de soldats ; près de lui, de face, son trompette, à cheval. A droite, un officier, sur un cheval blanc, saisit de force une femme que lui donne un soldat casqué ; plusieurs groupes, paysans, femmes, soldats, et, tout au coin, une maison,

d'où l'on jette les meubles par les fenêtres. A gauche, des paysans liés, des soldats emportant du butin, etc. Au fond, dans tout le paysage, des maisons incendiées qui fument; la dévastation.

Signé du monogramme.

H. 48 c. 1/4. L. 64 c. Bois.

Coll. Valkenburg, Rotterdam 1731 . . . . . . 850 fl.

Ce tableau a fait partie de la galerie de Hesse-Cassel, d'où les soldats français l'emportèrent. Il entra dans la galerie de la Malmaison, et, à la vente de cette collection, en 1816, il fut vendu 10,000 fr. Il était en 1829 chez M. Boursault.

Smith, nº 257, trouve cette peinture un peu brune, et la classe, avec raison, dans la seconde manière du maître; mais c'est un chef-d'œuvre de cette période.

— 70. *Les Laitières.*

Un homme monté sur un cheval blanc, de profil à gauche, et ayant en croupe une femme qu'on voit de dos, cause avec deux paysannes, debout, chargées de leurs pots au lait. Au second plan, à droite, un homme assis sur une petite éminence, au pied d'un arbre, paraît indiquer du geste le chemin.

Exquis. Première qualité. Je ne le trouve pas catalogué dans Smith.

Signé du double monogramme.

Gravé par Moireau.

H. 31 c. L. 35 c. Bois.

Nº 97 du cat. de 1829.

— 71. *Halte militaire.*

Devant une grande tente de vivandière, accotée à

un arbre, un officier, sur un cheval gris, prend un verre que lui offre une femme; un cavalier sonne de la trompette; un autre arrange la selle de son cheval; un homme cuirassé et casqué; des soldats couchés, etc. A gauche, un fleuve, des baigneurs; un chasseur et un groupe de paysans attendent le bac de passage, qu'on voit venir. Des collines à l'horizon. Fond très-lumineux. Les arbres sont un peu petitement peints. Composition capitale. — Smith, n° 366.

Signé du monogramme.

H. 56 c. 1/2. L. 70 c. Toile.

N° 95 du cat. de 1829.

— 72. *La Pêche.*

Paysage sillonné par une rivière qui baigne tout le premier plan à droite. Deux hommes tirent leurs filets. Sur l'autre bord, un cavalier fait boire son cheval, et, par un chemin montueux, arrivent un autre cavalier et plusieurs personnages. A gauche, au premier plan, terrain sablonneux avec un arbre dépouillé et quelques figurines; au second plan, un pigeonnier perché sur deux piquets, et deux maisonnettes. Fond de monticules sablonneux. On est tout près des dunes.

Première manière de Wouwerman, qui rappelle beaucoup son maître Wijnants dans ces terrains jaunâtres. Touche vive, perlée, spirituelle. Exquis. — Smith, n° 157.

Signé à gauche, au coin du bas, du double monogramme.

Gravé par Le Bas, par Moreau, par Beaumont.

H. 37 c. L. 49 c. Bois.

Coll. de Julienne	. . . . .	
— Poulain, 1780.	. . . . .	3,580 fr.
— comte de Vaudreuil, 1784.		3,580 fr.

N° 96 du cat. de 1829.
Exposé au Palais Ducal en 1855.

— 73. *Paysage avec figurines.*

Pays montueux et aride. En avant, vient un cavalier. Sur une éminence, un paysan assis. Quelques autres petits personnages.

Première manière de Philips, au sortir de l'atelier de Wijnants. Petit morceau très-curieux comme point de départ du maître.

Signé du monogramme.

H. 15 c. L. 23 c. Bois.

N° 98 du cat. de 1829.

WOUWERMAN (Pieter), né à Haarlem 1626? m. à Haarlem 1683. Élève de son frère Philips.

74. *Chasse au faucon.*

Paysage très-accidenté. Beaucoup de figures à cheval et à pied, très-spirituellement mouvementées. Tableau important pour le maître, mais un peu lourd et noir.

Signé du monogramme.

H. 57 c. 1/2. L. 80 c. Toile.

— *Chasse au cerf.*

Pendant du tableau précédent.

ÉCOLE FLAMANDE

BOUDEWYNS (Ant. Frans), né à Dixmude..., m. à Bruxelles..., et BOUT (Peter), né à Bruxelles 1660 (?). Élève de van der Meulen.

76. *Paysage avec figures et animaux.*

H. 35 c. L. 43 c. Cuivre.

— 77. *Pendant du précédent.*

BREYDEL (Charles), né à Anvers 1677 (?), m. à Gand 1744 (?).

78. *Combat de cavaliers.*

H. 16 c. L. 21 1/2 c. Bois.

N° 13 du cat. de 1829.

BRVEGEL (Jan) de Velours, né à Bruxelles 1568, m. à Anvers 1625. Élève de Goetkint [1].

[1] Dans la liste des noms des doyens de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, on trouve que « Peeter Goetkint » fut doyen en 1617 et « Anthony Goetkint » en 1622 (*Yaerboek der vermaerde en kunstryke gilde van Sint-Lucas, binnen de stad Antwerpen*, etc., Anvers 1855).

79. *Intérieur de forêt.*

Petit paysage très-fin.

H. 19 c. L. 27 1/2 c. Cuivre.

COQUES (Gonzales), né à Anvers 1618, m. à Anvers 1684. Élève de David Ryckaert.

80. *Le Christ chez Marthe et Marie.*

Le Christ, en robe violette et manteau rouge, est assis au milieu. A droite, Marie-Madeleine, assise, les mains croisées sur le giron; elle a une robe jaune d'or et des manches bleu tendre. A gauche, Marthe, en costume très-simple, est debout, près d'une table à tapis gris, couverte d'oiseaux et de fruits; en avant de la table, sur le parquet, des paniers pleins de fruits. Un chien et un chat. En arrière, du même côté, ouverture sur une autre pièce, où l'on aperçoit une cheminée et de petites figures. Au milieu du tableau, pour fond sur lequel se dessine le Christ, un lambris auquel est accroché un tableau représentant le Sacrifice d'Abraham. A droite, ouverture sur un jardin, avec des arbres, des fontaines, des fleurs, des oiseaux.

Les figures sont de la seconde manière de Gonzales, après qu'il eut quitté le style de Ryckaert pour chercher celui de van Dyck. L'architecture est de Hendrik van Steenwijk le jeune; les oiseaux, fleurs et accessoires sont de Peter Gijzels? de Jan van Kessel? de Brvegel de Velours?

H. 53 1/2 c. L. 74 c. Bois.

« A La Haye, chez M. le Lormier, on voit un bon tableau de Gonzales, représentant Notre-Seigneur, Madelaine et Marthe; le fond

est riche et bien terminé, comme le reste de ce tableau. » (Descamps.) — A la vente Lormier, La Haye 1763, le tableau fut vendu 260 florins. Le catalogue attribuait les accessoires à Brvegel de Velours.

Smith ne donne qu'un catalogue très-incomplet des œuvres de Gonzales, et ce tableau n'y est point mentionné. (Voir, sur Gonzales Coques, W. Burger : Musées de la Hollande, *Amsterdam et La Haye*, p. 297.)

Voir la 1re partie, p. 92.

CRAESBEEK (Joost van), né à Bruxelles 1608, m. à Anvers 1668? Élève de Brouwer.

81. *Intérieur de son atelier.*

A gauche, en avant, Craesbeek, vu de dos, en veste couleur chamois, manches et culotte verdâtres, belle toque bleue à plumes sur son épaisse chevelure, est assis sur un escabeau, devant son chevalet; près de lui, bien à sa main, un grand pot sur un tabouret. La lumière vient d'une haute fenêtre au-dessus de sa tête et d'une ouverture à sa gauche. Il esquisse au crayon blanc sur sa toile un groupe attablé au milieu de l'atelier : trois hommes, un qui pince de la guitare, vu de face; un, vu de dos et qui se retourne vers le peintre, en avançant son verre; le troisième, dont on ne voit que la tête couverte d'une toque; deux femmes : l'une, à la gauche de l'homme à la guitare, lit un papier; elle est coiffée d'un chapeau de paille; près de l'autre femme, un jeune homme à petit manteau d'un gris bleuté, chapeau à vastes bords retroussés, fume sa pipe, debout, de profil, en avant de la haute cheminée. A cet angle du tableau, tout à fait au premier plan, une table couverte d'un grand tapis bleuâtre, sur

laquelle un fouillis de brosses, de palettes, de livres, de papiers, une sphère, etc.

Le fond, frappé d'une vive lumière, est la muraille, d'un gris vert, tout unie et sans accessoires, sauf une carte accrochée à un clou et un pot dans une petite niche.

La signature J. V. C. B. est au bas à gauche, derrière Craesbeck, dans l'ombre, sur une espèce de pan de porte.

H. 49 c. L. 65 c. Bois.

N° 14 du cat. de 1829.
Exposé au Palais Ducal en 1855.
Voir la 1re partie, p. 94 et suivantes.

CRAYER (GASPAR DE), né à Anvers 1585, m. à Gand 1669. Élève de Raphaël van Coxcyen.

82. *La Multiplication des pains et des poissons.*

Jésus, debout, de face, drapé de rouge, accompagné de ses disciples, touche le plat de poissons que lui présente un enfant. Le miracle des pains est déjà fait; car, à gauche, saint Pierre soulève un panier plein de pains. A droite, une femme assise regarde le Christ.

Dans le fond de paysage, très-loin, est indiquée la foule du peuple, qui attend. Les figures principales, en pied, sont au-dessous de la grandeur naturelle.

H. 119 c. L. 89 c. Toile.

N° 16 du cat. de 1829.
Exposé au Palais Ducal en 1855.

DYCK (A. VAN), né à Anvers 1599, m. à Londres 1641. Élève de Rubens.

83. *Portrait d'Albert*, prince-comte *d'Arenberg*, duc et prince de Barbançon, comte d'Aigremont, chevalier de la Toison d'or, etc., mort à Madrid, en 1674.

Étude d'après nature, de grandeur naturelle, en buste, de trois quarts à droite, pour le portrait équestre, aujourd'hui en Angleterre, et dont l'hôtel d'Arenberg possède une faible copie [1]. Peinture de premier coup,

[1] La grisaille originale, vive et légère, se trouve dans la collection de M. de Craecker, à Bruxelles.

La toile primitive n'avait guère que 30 à 40 c. de large. Elle a été agrandie tout autour.

Voici l'article de Smith (nº 527) sur le grand portrait équestre et sur les autres peintures qui s'y rattachent.

« Portrait équestre du duc d'Arenberg... A l'âge d'environ trente-six ans... De trois quarts... Longs cheveux bouclés, tombant sur une collerette de dentelles... Armure entière, avec cuissarts. Baudrier rouge... Le personnage, monté sur un cheval de bataille, de couleur baie, qui se cabre, est représenté presque de dos, la tête retournée, et regardant par-dessus l'épaule gauche. Il tient dans la main droite un bâton de commandement. Au côté du cheval, un peu en arrière, jeune page portant un casque. Dans le lointain, on aperçoit un défilé de cavaliers. — H. 10 pieds (anglais) 6 pouces. L. 8 p. Gravé par R. Earlom et par Baillu. — Ce magnifique portrait fut peint pour l'électeur palatin. — Maintenant (1831) dans la collection de M. Thomas William Coke, à Holkham.

« Un buste du duc d'Arenberg, représenté dans la même attitude que le précédent et peint dans un ovale, se trouve dans la collection du comte Spencer, où il est intitulé : Portrait de van Dyck. — H. 23 1/2 pouces. L. 19 p.

« Il y a de Bolswert une gravure représentant le nobleman dans la même position, couvert de son armure, la main droite posée sur le sommet d'un bâton de commandement, la droite contre la poitrine. »

On voit que l'étude conservée dans la Galerie d'Arenberg n'est pas cataloguée par Smith, et que la gravure de Bolswert se rapporte à un autre portrait avec deux mains.

d'une aisance toute magistrale et d'un ton superbe.

H. 68 c. 1/3. L. 53 c. 1/2. Toile.

— 84. *Portrait d'Anne-Marie de Camudio*, fille de don Pedro Velazquez de Camudio, femme de messire Ferdinand de Boisschot, comte d'Erps, baron de Saventhem, etc.

A l'âge d'environ trente ans. De grandeur naturelle. Jusqu'aux genoux. Elle est assise dans un fauteuil, tournée de trois quarts à gauche, la main droite appuyée sur le bras du fauteuil, la main gauche jouant contre la taille avec une chaîne d'or. Cette main est exquise de dessin et de ton. Le costume est très-riche : grande collerette dressée en éventail; corsage coupé carrément sur le sein; collier de perles et nœuds de rubans; manches tailladées, manchettes brodées et relevées; bracelets et bagues. La tête, de type espagnol, encadrée d'une ample chevelure noire et frisée, se dessine sur un fond assez sombre. A gauche, un rideau rouge drapé contre le lambris. Daté 1630, sur le bras du fauteuil.

Gravé par Lommelin.

H. 110 c. 1/2. L. 94 c. 1/2. Toile.

N° 25 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

« This is a perfectly beautiful work of art » (c'est une parfaitement belle œuvre d'art), dit Smith (n° 481).

GELDORP (Gortzius) ou Gualdorp, né à Louvain 1553, m. à Cologne 1618 (?). Élève de Frans Francken le vieux et de Frans Pourbus le vieux.

85. *Portrait de Cornelis Janssen (Jansenius)*, le théologien.

Assis, de trois quarts à droite ; de grandeur naturelle et vu jusqu'aux genoux. Sur la tête un chapeau noir à larges bords. Vêtement noir. La main droite repose sur la cuisse ; la main gauche feuillette un livre ouvert sur un pupitre et portant pour titre : LIBER TOPICORV̄ PRIMO DE OBIECTO.

Sur un papier au-dessous de la main gauche, près d'un encrier et d'une plume, est écrit :

CORNĒ IANSSENIVS, LEIDĒ DOCTOR AETATIS SVAE 19 PROMOTVS, DEPICTVS AÑO 1604 (date vague et difficile à lire).

A droite, au fond, sur le piédestal d'un crucifix :

MEVS
FINIS VLTIMVS FINIS
DEVS.

A gauche, derrière le personnage, est une fenêtre, et dans le haut, sur une horloge accrochée au mur, est la signature disposée ainsi :

PINXIT
AN GG NO
16 04
LOVANII.

Les deux G sont entrelacés dans la forme habituelle du monogramme de Gortzius Geldorp, tel qu'il est donné par Brulliot, par Immerzeel, et par Fr. Müller.

Il y a encore une autre inscription sur l'horloge.

H. 98 c. L. 73 c. Toile.

N° 28 du cat. de 1829.
Voir la 1re partie, p. 85-89.

HELMONT (Mathieu van), né à Bruxelles 1653, m. à Anvers 1719. Élève de David Teniers le jeune.

86. *Kermesse.*

Nombreux personnages. Groupes qui rappellent ceux de la Kermesse de Rubens, n° 462, au Louvre. Parmi ces figures on remarque, au milieu, près d'une femme assise, un homme en casaque noire, grand chapeau, tenant une pipe dans sa main gantée, et qui paraît être le portrait de l'artiste.

H. 133 c. L. 227 c. Toile.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

HERP (Gerard van), né à Anvers 1605. Élève de Rubens.

87. *Intérieur de famille.*

A droite, un homme, tenant sur ses genoux un enfant, le fait manger. Au milieu, une femme assise, fait frire dans une poêle des poissons qu'une autre femme lui prépare dans un plat. Au fond, à gauche, dans l'ombre, un homme, vu de dos, boit dans un pot. En avant, à droite, un berceau, un balai ; à gauche, un plat par terre, une cruche, un chat. Exécution large et facile ; modelé par grands plans ; belle couleur.

H. 43 c. 1/2. L. 62 c. Bois.

N° 34 du cat. de 1829.

JORDAENS (Jacob), né à Anvers 1593, m. à Anvers 1678. Élève d'Adam van Noort.

88. *La Fête des Rois.*

Sept figures à table. De grandeur naturelle. Jusqu'aux genoux. Au milieu, un vieux à barbe blanche.

Derrière lui, le *Fou d'Anvers,* que Jordaens a si souvent reproduit dans ses tableaux. A gauche, une jeune femme décolletée, vue de profil. Tous chantent. Quelques enfants font de la musique. Magnifique qualité du maître.

H. 165 c. L. 236 c. Toile.

Vente Vrancken, Lokeren 1838 . . . 1,825 fr.

Suivant le catalogue de cette vente, le tableau provient du couvent des Frères Cellites d'Anvers, et le sujet serait le proverbe que Jordaens et aussi Jan Steen ont si souvent traduit en peinture :

Zoo de ouden zongen.
Zoo piepen de jongen.

Quand les vieux chantent, les jeunes *piaulent.*

Voir la 1re partie, p. 78-82.

NEEFS (Peeter), né à Anvers 1570, m. à Anvers 1651. Élève de Hendrik van Steenwijk.

89. *Intérieur d'église.*

Au fond, à gauche, l'autel en lumière. Au premier plan, dans l'ombre, un escalier. Quinze à vingt figures de diverses proportions.

H. 35 c. L. 25 c. Bois.

Le cat. de 1829 (no 59) attribuait les figurines à « Frank. » Le tableau lui-même pourrait bien être de Peeter Neefs le jeune.

PEPYN (Martin), né à Anvers 1575, m. à la fin de 1646 ou au commencement de 1647.

90. *Portrait de jeune femme.*

De grandeur naturelle. Jusqu'à mi-jambes. Elle est assise dans un fauteuil à dossier rouge, le bras droit

appuyé sur une table à tapis rouge, ornée d'un bouquet de fleurs, la main tenant un éventail; l'autre main, abandonnée le long de la taille, tient un mouchoir. Vêtement noir, collerette montante, empesée; bracelets de camées. Peinture de première force.

H. 106 c. L. 78 c. Toile.

N° 62 du cat. de 1829.
Voir la 1re partie, p. 83.

RUBENS (P. P.), né à Siegen 1577, m. à Anvers 1640. Élève d'Adam van Noort et d'Otho van Veen.

91. *Allégorie.*

La figure principale est une femme mi-nue, assise au-dessous d'un écusson soutenu par quatre enfants nus, anges ou Amours. Tout est en grisaille légère, le panneau à peine frotté de tons perle; mais la femme et les enfants sont relevés de tons roses dans les chairs.

H. 64 c. 1/3. L. 50 c. Bois.

— 92. *Étude pour le portrait de Grotius* dans le tableau des Quatre Philosophes, gravé par Ferd. Gregorj et autres.

En buste. Grandeur mi-nature. L'homme, assis devant une table à tapis rouge, est de profil, les deux mains — d'un ton exquis — sur un livre ouvert. Deux autres livres sont sur la table. Fond d'architecture grise, avec une niche et un buste, des colonnes, etc. A gauche, ouverture de paysage. Tout ce fond, malheureusement, est repeint.

H. 44 c. L. 36 c. 1/4. Bois.

— 93. *Un Homme nu*, se courbant pour soulever un vase.

Figure de grandeur naturelle au moins. Au fond, une draperie rouge. Il paraît que c'est un fragment d'un tableau qui fut presque détruit dans un incendie de l'hôtel d'Arenberg. Smith, n° 897 ; van Hasselt, n° 1244.

H. 81 c. L. 62 c. Toile.

N° 70 du cat. de 1829.

— 98. *Portrait de Philippe II.*

En buste. De grandeur naturelle. La tête presque de profil à gauche. Large fraise. Manteau drapé sur l'épaule. Assez mal dessiné, mais d'une belle touche et avec quelques beaux tons. « C'est une simple étude, » dit Smith, n° 923. — Même un peu contestable.

H. 62 c. L. 49 c. Bois.

N° 69 du cat. de 1829.

RUBENS (attribué à).

95. *Portrait de son confesseur.*

En buste. De grandeur naturelle.

H. 56 c. 1/2. L. 43 c. 1/2. Bois.

N° 68 du cat. de 1829, comme Rubens.

Quoique ce portrait paraisse accepté comme original par Smith, n° 896, tout dans la peinture indique une copie, même très-médiocre. Le musée de La Haye possède un portrait original de ce *confesseur* de Rubens. Voir *Musées de la Hollande*, p. 290.

SAVERY (Roelant) (attribué à), né à Courtrai 1576, m. à Utrecht 1639. Élève de son père Jacob.

96. *Paysage avec des baigneuses.*

Grands arbres dont le feuillé est extrêmement détaillé. A droite, une maison, et, en avant, un taureau, deux chèvres et la bergère. Le groupe des baigneuses est au milieu : une, toute nue, debout, est vue de dos; une autre, assise, est vue de face. Ces figures paraissent être de Poelenburg. Le paysage a quelque chose des Bril, mais la date 1629, qu'on lit très-distinctement, montre que la peinture est postérieure aux Bril. Cette date est accompagnée d'initiales qu'on lit à peu près M. W. B., mais qui pourraient bien être M. V. W. et se rapporter à Moyse van Wtenburg, ou Uytenburg, élève et imitateur de Poelenburg. En tout cas, l'attribution à Savery n'est pas exacte.

H. 33 c. L. 46 c. 1/2. Cuivre.

SCHOEVAERDTS (M.)?

97. *Vue de village*, avec beaucoup de figurines, des charrettes, etc.

H. 23 c. 1/2. L. 32 c. 1/2. Cuivre.

— 98. *Pendant du précédent.*

Ces deux tableaux portent un monogramme I B, assez vague, et qui peut avoir été ajouté pour faire attribuer ces peintures à Jan Brvegel. Mais il nous paraît qu'elles sont de Schoevaerdts, quoiqu'il eût l'habitude de signer en toutes lettres.

TENIERS (David) le jeune, né à Anvers 1610, m. à Bruxelles 1694. Élève de son père, de Brouwer et de Rubens.

99. *Le Jeu de boules.*

Cinq figures principales. Un homme va lancer sa

boule; quatre autres le regardent. Au second plan, à droite, un estaminet, quelques figurines. Fond de paysage avec des arbres. Très-belle qualité. D'une touche libre et adroite. « A clear and sparkling picture » (peinture claire et brillante), dit Smith, nº 643.

Signé en toutes lettres.

H. 35 c. L. 56 c. 1/2. Bois.

Nº 78 du cat. de 1829.
Exposé au Palais Ducal en 1855.

— 100. *Intérieur d'estaminet.*

Au premier plan, un jeune paysan, assis sur un morceau de bois, presque rez-terre, fume, tenant de la main gauche sa pipe, et de la droite un pot. Au fond à droite, près d'une cheminée, un homme assis sur un baquet renversé, et un autre, debout, allumant sa pipe. A gauche, dans l'ombre, un quatrième bonhomme, tourné contre la muraille. Cette peinture a été très-fine, dans les tons argentins. Le fond est excellent et de première qualité. La tête et les bras du personnage principal ont été un peu alourdis. — Smith, nº 671.

Signé en toutes lettres.

H. 22 c. L. 16 c. Bois.

Nº 81 du cat. de 1829.

— 101. *Le Marchand de moules.*

Il est debout vers le milieu. A droite, sa brouette, sur laquelle est un panier de moules; au second plan, une maisonnette d'où sort une femme.

Signé en toutes lettres.

H. 21 c. 1/2. L. 30 c. 2/3. Bois.

TENIERS (attribué à).

102. *Une Guinguette flamande.*

Dans la cour d'un cabaret, hommes et femmes sont attablés à boire. Un vieux ménétrier, monté sur un tonneau, joue de la cornemuse. Un homme et une femme dansent, en avant. A gauche, au second plan, par la porte de la cour, sort un groupe. A droite, la maison, à la porte de laquelle se montre une femme.

Signé en bas à gauche, en toutes lettres.

H. 28 c. L. 37 c. Bois.

N° 79 du cat. de 1829.

Smith (n° 488) catalogue ce tableau comme original et comme étant celui qui fut vendu 4,480 francs à la vente Lapeyrière, Paris 1825.

Malgré l'autorité de John Smith, l'originalité de cette peinture semble très-douteuse. Il y a, d'ailleurs, dans plusieurs galeries anglaises, des compositions analogues, dont une a été gravée par Le Bas.

TENIERS (David) le vieux, né à Anvers 1582, m. à Anvers 1649. Élève de Rubens et d'Adam Elsheimer.

103. *Cour de ferme.*

A gauche, des maisonnettes, et, en avant, une femme qui tire de l'eau à un puits. A droite, sur un chemin, deux bonshommes debout, qui causent. Peinture vive et adroite.

Au milieu du bas, sur une petite éminence de terrain, est le monogramme T dans un D.

Gravé à l'eau-forte par M. Lauters.

H. 19 c. L. 24 c. 1/2. Bois.

N° 82 du cat. de 1829, comme Teniers le jeune.

VEEN (OTHO VAN), né à Leiden [1] 1558, m. à Bruxelles 1629. Élève de I. C. Nicolaï et de Federico Zucchero.

104. *La Madeleine.*

En buste. De grandeur naturelle.

H. 40 c. 1/2. L. 62 c. Toile.

N° 93 du cat. de 1829.

VINCKEBOONS [2] (DAVID), né à Malines 1578, m. à Amsterdam 1629. Élève de son père Philip.

105. *Intérieur de forêt.*

Beaucoup de chasseurs à pied et à cheval. Dans les arbres, de petits oiseaux, parmi lesquels, sans doute, le pinson, marque habituelle de Vinckeboons.

H. 26 c. L. 36 c. Cuivre.

[1] Quoique né à Leiden, van Veen ne saurait être classé parmi les Hollandais, car il ne s'est pas formé en Hollande, il n'y a pas travaillé, il n'a rien de commun avec l'école hollandaise, et surtout — il fut un des maîtres de Rubens.

[2] Ce nom est écrit de bien des manières. Le cat. d'Anvers écrit : Vinckeboons (dans le *Liggere* de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, le nom est écrit : *Vinbons*). Le cat. d'Amsterdam écrit : Vinckenboons. Le cat. de Paris (M. Villot) et le cat. de Berlin (M. Waagen) écrivent : Vinckebooms. Le cat. de Vienne (M. Albrecht Krafft) et le cat. de la galerie de Florence écrivent : Vinckenbooms. Le cat. de Dresde (M. Julius Hübner) écrit : Vinkenbooms, sans c. ; le cat. de Munich aussi, quoique le musée de Munich possède un tableau (n° 229, 1re série) signé : DAVID VINC-BOOMS *f.* 1611. C'est la seule signature en toutes lettres que je connaisse. — Comment donc faire avec tant d'orthographes? J'ai imaginé ailleurs d'écrire : Vinkboom, pour faire comme les autres, c'est-à-dire pour ne faire comme personne. Ici, nous suivrons le cat. d'Anvers, puisque Vinckeboons est né à Malines et que son père a été de la grande gilde d'Anvers.

ÉCOLE FRANÇAISE

GREUZE (J.-B.) (attribué à).

106. *Jeune fille.*

En buste. De grandeur naturelle. Elle est vue de dos, la tête retournée. Draperie blanche sur les épaules.

H. 46 c. L. 36 c. Toile.

N° 29 du cat. de 1829, comme original.

LANTARA (Simon-Mathurin), né à Oncy (Seine-et-Oise) 1729, m. à Paris 1778.

107. *Paysage.*

Un fleuve, des montagnes. Effet de soleil couchant. Deux figures.

H. 16 c. L. 19 c. Toile.

N° 44 du cat. de 1829.

RIGAUD (HYACINTHE), né à Perpignan 1659, m. à Paris 1743. Élève de Pezet.

108. *Portrait d'homme.*

En buste. De grandeur naturelle.

H. 69 c. L. 54 c. Toile.

WATTEAU (ANTOINE), né à Valenciennes 1684, m. à Nogent (près Vincennes) 1721. Élève de Gillot.

109. *Les Grandes Noces.*

Un sorte de parc. A gauche, une fontaine, et, au second plan, des maisons; à droite, de grands arbres, sous lesquels une tente; au milieu, fond d'arbres bleutés. Groupes de petits personnages, couchés sur le gazon ou assis à des tables, conversant, buvant, festoyant. Des centaines de figurines.

Gravé, presque de la grandeur de la peinture, par Antoine Cardon, sous le titre : *La Signature du contrat de la noce du village,* et « Dédié à S. A. Mgr le Duc d'Arenberg, Chevalier de la Toison d'Or, Grand-Croix de l'Ordre Royal et Milit. de Marie-Thérèse, F. Maréchal des Armées de LL. MM. II. et R. Apost^{e}, etc. »

H. 65 c. L. 92 c. Toile.

— 110. *Le Bain chaud.*

Intérieur de boudoir, très-coquet, avec un fond de lambris à niches cintrées et sculptées, dans l'une desquelles une fontaine; à droite, une toilette élégante, surmontée d'une glace. A gauche, un divan et un pliant.

Au milieu, une jeune femme sort du bain; elle est toute nue, assise sur sa baignoire, et vue de face; un peu en arrière, à droite, une soubrette debout, de profil, en corsage gris tendre, présente à sa maîtresse une fine chemise; à gauche, une autre soubrette, en rose, se penche, tenant à la main une draperie; en avant, une servante accroupie, vêtue en paysanne, glisse des mules de Cendrillon sous les petits pieds de la femme nue. C'est le groupe principal.

Au premier plan, une troisième soubrette, en robe bariolée, rouge et citron, prend des boîtes de senteur sur la toilette. Du même côté, à droite, dans l'angle du fond, en pénombre, une quatrième *meschine* soulève indiscrètement le rideau d'une fenêtre, et, derrière la vitre, on aperçoit la tête curieuse d'un jeune amoureux.

H. 46 c. 1/2. L. 55 c. 1/2. Toile.

— 111. *Le Bain froid.*

Un bocage dans un parc. A gauche, une fontaine capricieusement sculptée, dont l'eau jaillissante forme un petit lac entouré de gazon. Sur la vasque de la fontaine, un dauphin monté par un Amour. L'eau occupe le premier plan à gauche du tableau, sauf un bout de terrain dans l'ombre, sur lequel grimpe une femme vue en raccourci, enveloppée de draperies couleur feuille-morte. Sur l'autre bord, une femme en simple peignoir, sortant du bain, met son genou sur l'herbe. Derrière elle, nage un barbet, dont on ne voit que la tête.

Au milieu, le groupe principal : jeune femme, assise sur un petit tertre, les jambes nues, écartées ; elle n'a encore eu le temps que de s'entortiller de draperies blanches et roses ; à sa gauche, une femme debout, en corsage jaune et jupon bleu ; à sa droite, un peu en arrière, deux autres femmes nonchalamment étendues sur l'herbe. Fond de grands arbres légers et fantastiques.

Mais, à droite, il y a une percée sur le ciel, et, entre les branchages d'une haie, deux têtes regardent les baigneuses.

Pendant du tableau précédent [1]. Les titres consacrés de ces deux charmantes fantaisies sont, pour celle-ci : *le Bain rustique ;* pour l'autre : *la Surprise au bain ;* mais on voit qu'il y a surprise en plein air comme dans le boudoir.

Gravé par Antoine Cardon, sous le titre : *Le Bain rustique,* et « Dédié à Son Altesse Madame la Duchesse d'Arenberg, Princesse du St.-Empire Romain, Duchesse d'Arschot et de Croy, née Comtesse de la Marck, Grande d'Espagne de la première classe, etc. »

Ces deux pendants, ainsi que les *Grandes Noces,* ont été peints pour la famille d'Arenberg.

Voir la 1re partie, p. 102 et suivantes.

1 Il y a une légère différence dans les dimensions. Celui-ci a : H. 46 c. L. 56 c.

DIVERS[1]

STRY (Jacob van), né à Dordrecht 1756, m. à Dordrecht 1815. Élève de A. C. Lens.

112. *Paysage et animaux.*

Pastiche de Cuijp.

Signé en toutes lettres.

H. 34 c. L. 40 c. Bois.

N° 76 du cat. de 1829.

SCHOTEL (Johannes Christianus), né à Dordrecht 1787, m. à Dordrecht 1838. Élève de Schouwman.

[1] L'école hollandaise et l'école flamande finissent véritablement au xviiie siècle. Tout ce qui est venu depuis n'existe pas dans la tradition de l'art. C'est pourquoi nous n'avons pas classé avec la grande école hollandaise les deux Hollandais, ni avec la grande école flamande les deux Belges, qui sont de la fin du xviiie siècle et du commencement du xixe. De même pour l'école allemande : elle finit avant le xviie siècle.

113. *Marine.*

Approche de tempête.
Pastiche de Backhuisen.
Signé à droite.

H. 70 c. L. 94 c. Toile.

FRANÇOIS (P.-J.-C.), né à Namur 1759. Élève de A. C. Lens.

114. *Portrait de madame du Barry.*

Elle est en bacchante, le sein nu. De grandeur naturelle.

Peint à Bruxelles, au moment où madame du Barry, revenant d'Allemagne, retournait à Paris, pendant la Révolution.

H. 63 c. L. 54 c. Toile. Ovale.

OMMEGANCK (B. P.), né à Anvers 1755, m. à Anvers 1828. Élève de H. J. Antonissen.

115. *Pâturage.*

Un âne debout, tourné à gauche; deux moutons couchés; une chèvre, etc.

Signé en toutes lettres.

H. 35 c. 3/4. L. 41 c. 1/2. Bois.

DIETRICH (C. W. E.), né à Weimar 1712, m. à Dresde 1774. Élève de A. Thiele.

116. *L'Annonciation.*

H. 49 c. 1/2. L. 36 c. Bois.

— 117. *L'Adoration des Bergers.*

H. 49 c. 1/3. L. 36 c. 1/2. Bois.

— 118. *Le Remouleur.*

H. 66 c. L. 56 c. Toile.

— 119. *Le Marchand de lunettes.*

Pendant du précédent.

— 120. *La Madeleine.*

Copie d'après le petit Corrége du musée de Dresde, n° 134.

H. 30 c. 1/2. L. 40 c. 1/2. Bois.

Ces pastiches et plusieurs autres ont été faits pour la famille d'Arenberg.

GRUNDMANN (Johannes Basilius).

121. *La Marchande d'œufs.*

— 122. *La Marchande de pigeons.*

Pendant du précédent.

Ces deux pastiches de Willem van Mieris sont signés : *Joh. Basilius Grundmañ* 1758.

PIAZETTA (Giovanni Battista), né à Venise 1682, m. 1754.

123. *Tête de vieillard.*

En buste très-court, de grandeur naturelle. Belle pâte, chaude couleur.

H. 46 c. L. 35 c. Bois.

N° 63 du cat. de 1829.

KOKARSKI.

124. *Portrait de Marie-Antoinette.*

En buste, de trois quarts à droite. Sur son petit bonnet tout simple est fixé un voile noir qui se croise en avant de la taille. Son sein et son cou sont couverts d'un fichu blanc, attaché par une épingle. C'est le costume qu'elle porta toujours au Temple, après l'exécution de Louis XVI. Fond de muraille.

H. 22 c. L. 20 c. Toile marouflée.

« Le peintre Kokarski, se trouvant deux fois de service au Temple comme garde national, après la mort de Louis XVI, parvint chaque fois à y voir la Reine. Il avait déjà peint le portrait de cette princesse en 1780; il traça le dessin de celui-ci bien exactement jusqu'aux détails mêmes de ses vêtements, exécuta plus tard ce tableau, qu'il tint longtemps caché, et le vendit enfin au prince Auguste d'Arenberg, lorsque celui-ci fit un voyage à Paris en 1805. » — *Catalogue de la Galerie d'Arenberg*, 1829, n° 42.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

INCONNUS

125. *Portrait de Maximilien Ier d'Autriche*, grand-père de Charles-Quint.

En buste, tourné à gauche. Au tiers de grandeur naturelle.

H. 31 c. L. 17 c. 1/2. Bois.

N° 24 du cat. de 1829, comme Albrecht Dürer! mais ça ne ressemble point du tout au grand maître allemand.

126. *Portrait de Guillaume*, dit le Riche, duc de Clèves, de Berg, de Juliers, comte de la Marck et de Ravensberg; mort le 25 juin 1592.

Au-dessus de la tête est écrit : Anno. 1591.
Ætat : 75.

Gravé par Crispin de Passe.

127. *Portrait de Jean-Guillaume*, fils du précédent, duc, etc. Mort le 25 mars 1609. C'est le dernier de la branche aînée des de la Marck.

Au-dessus de la tête : ANNO. 1599.
ÆTATIS
36.

Gravé par Crispin de Passe.

Ces deux petits portraits, de même dimension, sur bois, se font pendant.

Bustes courts, sans mains; au tiers de grandeur naturelle. Beaucoup de caractère.

FIN DU CATALOGUE.

MONUMENTS, GALERIES

COLLECTIONS DE TABLEAUX, D'ESTAMPES ET D'OBJETS D'ART

A VISITER A BRUXELLES

Le MUSÉE ROYAL DE BELGIQUE, peinture et sculpture. Ouvert au public le dimanche, le lundi et le jeudi, ainsi que les jours de fête légale, de 10 à 3 heures. Admission, les autres jours, avec une carte signée par un membre de la commission du musée, ou avec un passe-port. Le catalogue (1857) contient 698 n^os^. Principaux maîtres flamands : Michel Coxcie, Frans Floris, Pieter Pourbus, Frans Pourbus le vieux, Antonie Mor, Otho van Veen, Rubens, van Dyck, Jordaens, de Crayer, Teniers; en Hollandais : Rembrandt (un superbe portrait d'homme), Nicolaas Maes, Jacob Ruijsdael, etc., et quelques

peintres secondaires; rien de notable en Italiens, si ce n'est deux Calabreso. Collection curieuse de maîtres primitifs, la plupart anonymes; on y remarque cependant une tête de femme pleurant, par Rogier van der Weyden, un Mabuse capital, etc. Tableaux modernes de l'école belge. Plâtres d'après des antiques.

Le MUSÉE ROYAL D'ARMURES, D'ANTIQUITÉS ET D'ETHNOLOGIE, dans l'ancienne porte de Hal, édifice militaire du XVIe siècle. Ouvert le dimanche et les jours de fêtes nationales, de 11 à 4 heures. Les autres jours, il faut une carte ou un passe-port. Le catalogue (1854) contient 1260 nos pour la 1re section : Armures, armes et artillerie; 1096 nos pour la 2e section : Antiquités, objets historiques ou de haute curiosité; et 637 nos pour la 3e section : Ethnologie.

La BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE : manuscrits, miniatures, etc.

Le CABINET DES ESTAMPES, dépendant de la Bibliothèque royale.

La BIBLIOTHÈQUE DE BOURGOGNE : manuscrits, missels, chartes, miniatures, etc.

Ces deux bibliothèques et le Cabinet des Estampes

sont ouverts au public tous les jours, de 10 à 3 heures.

L'Hôtel de ville. Plafonds peints par B. van Orley, par Janssens. Belles tapisseries, sculptures.

Le Palais du Roi, à Bruxelles. Quelques tableaux anciens : un Hobbema, un petit Rembrandt, Rubens (superbe étude de deux lions), van Dyck, deux portraits, celui de Duquesnoy le sculpteur et celui de Paul de Vos le peintre, gravé à l'eau-forte par van Dyck, etc. Tableaux modernes et portraits : Ary Scheffer, M. Winterhalter ; MM. Wappers, de Keiser, Gallait (la Tentation de saint Antoine), Verboeckhoven, etc., etc.

Le Chateau royal de Laeken : portraits, tableaux modernes, quelques tableaux anciens.

Le Palais de la Nation (Chambre des Représentants et Sénat) : tableaux historiques de l'école moderne, statues, etc.

Le Palais de Justice : tableaux modernes (MM. Gallait, de Biefve, etc.).

La Cathédrale Sainte-Gudule : deux tableaux par Michel Coxcie. Les vitraux de la chapelle à droite du chœur, d'après les dessins de Michel Coxcie et de B. van Orley; ceux de la cha-

pelle de gauche, d'après T. van Thulden; ceux au-dessus de la grande porte de la nef, d'après Frans Floris; mausolées, statues, par J. Duquesnoy, Faid'herbe, Quellyn; la chaire en bois, par Henri Verbruggen.

L'Église du Sablon : tableaux par M. Coxcie, G. de Crayer, Quellyn, van Oost, etc.

L'Église de la Chapelle : tableaux de G. de Crayer; paysages par Achtschellinckx et par van Artois.

L'Église Saint-Nicolas : tableaux par van Orley, van Helmont, Janssens, etc.

L'Église Sainte-Catherine : tableaux par Otho van Veen, de Crayer, Janssens, Cornelis Schut, etc.

L'Église du Béguinage : tableaux par de Crayer, Th. van Loon, etc.

La Galerie d'Arenberg, hôtel d'Arenberg, place du Petit-Sablon. Pour la visiter, il suffit de faire demander une permission par le concierge.

La collection du Comte Cornelissen : tableaux anciens : Pieter de Hooch, deux beaux portraits d'Aalbert Cuijp, Ruijsdael, Wijnants; Rubens, Jan Fyt, etc.

La collection du VICOMTE DUBUS DE GISIGNIES : tableaux anciens : Theodor de Keijser, Adriaan Brouwer, Terburg, van Dyck, Gonzales Coques, Teniers, etc., etc.

La collection du CHEVALIER CAMBERLYN : tableaux anciens : Lucas de Leiden (un petit portrait), Jan van Ravesteijn, Aalbert Cuijp, sept Netscher, etc. Collection d'estampes de premier ordre.

Les collections du prince de Ligne, — marquis de Rhodes, — comte Vilain XIIII. — comte de Robiano (Rubens, Jan Steen, etc.), — comte de Beaufort (portraits de Rubens). — comte A. van der Burch, — baron de Secus, — baron Goethals; — de MM. G. Couteaux (anciens et modernes), — de Craecker (maîtres espagnols, Aalbert Cuijp, Watteau), — van Becelaere (modernes, Géricault, etc.), au café des Mille Colonnes, — Pérot (modernes, de l'école d'Anvers surtout : Henri Leys, Gustave Piéron, etc.), — van Praet, ministre de la maison du Roi (modernes), — Kauwerz (anciens et modernes), — Pesez (anciens), — Chapuis (anciens), — Mme veuve Gihoul (anciens), etc., etc.

OUVRAGES DE W. BURGER

TRÉSORS D'ART

EXPOSÉS A MANCHESTER EN 1857, ETC

Paris, 1857. Ve J. Renouard

MUSÉES DE LA HOLLANDE

(AMSTERDAM ET LA HAYE)

Paris, 1858. Ve J. Renouard

Sous presse

MUSÉES DE LA HOLLANDE

(VAN DER HOOP ET ROTTERDAM)

IIe partie. Un volume

En préparation

REMBRANDT

L'HOMME ET SON ŒUVRE

2 volumes, in-8o

Brux. — Imp. de Ch. LELONG, rue Royale, 138